

Kunst. Bild Licht - Malerei zwischen Material und Immateralität:
Wiese Festwache (H) 7-1, W 2

Wolfgang Drechsler

Peter Weibel

Malerei zwischen Präsenz und Absenz (1992)

S. 45 - 249

I. Der Abschied vom Abbild

1. Prämissen

Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert läßt sich auch als Geschichte der Nichtakzeptanz, ja der Ablehnung und Diskriminierung schreiben. Selbst jene Menschen, die an sich an bildender Kunst interessiert sind, stehen Werken zeitgenössischer Kunst meist skeptisch, verständnislos gegenüber. Die Gründe dafür mögen individuell sehr unterschiedlich sein, sie dürften sich aber doch auf einen einfachen gemeinsamen Nenner bringen lassen: Es fehlt etwas. Neue Kunst wird an alter gemessen, wobei festgestellte Änderungen, Abweichungen vom Gewohnten fast stets ausschließlich als Verlust empfunden und nicht als möglicher Gewinn erkannt werden. Wenn etwas nicht mehr vorhanden ist, muß es nicht zwangsläufig verloren worden sein; man kann auch bewußt darauf verzichtet haben, verzichtet zugunsten einer stärkeren Betonung des noch Vorhandenen. Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist – gemessen an den Kriterien historischer Kunst – gekennzeichnet sowohl durch die Möglichkeit der Absenz einzelner, bis dahin als unabdingbar geltender Elemente als auch durch die betonte Präsenz oder Vereinzelung anderer, bisher integrierter Elemente.

Betrachten wir einmal zwei konkrete Werke: „Concord“, 1987, von Bertrand Lavier und „Ohne Titel“ von Giovanni Anselmo aus dem Jahr 1990. Anselmos Werk besteht aus einer rechteckigen Leinwand, vor die mit Hilfe eines Drahtseiles eine Granitplatte gehängt wurde. Lavier hat Lichtschienen zu einem Quadrat montiert und daran zehn Strahler befestigt. Das durch diese Strahler erzeugte Licht moduliert die vom Lichtschienengeviert umschlossene Wandfläche, erstreckt sich stellenweise aber auch darüber hinaus. Wenn wir diese Arbeiten am historischen Bildbegriff messen, so können wir

Kunstwerk: Aus Platzgründen werden längere Bildstrecken ohne Text nicht mitgeprägt! 45

vorerst einmal feststellen, daß Anselmo die Farbe durch Stein ersetzt hat und Lavier durch Licht.

Beide Arbeiten stellen von unterschiedlichen Perspektiven her dieselbe Frage: Was ist ein Bild? Aus welchen Elementen muß „etwas“ zusammengesetzt sein, damit wir von einem Bild sprechen können? Die historische Definition lautet, vereinfacht formuliert, daß dieses „etwas“ aus Leinwand oder auch aus Holz besteht, dieser Bildträger mit Öl- oder anderen Farben bemalt ist, und daß mit Hilfe dieser Farben etwas dargestellt wird. Der Begriff „Bild“ wurde in sehr verengender Weise mit den Begriffen „Abbild“ oder auch „Sinnbild“ gleichgesetzt. Unsere beiden „Bilder“ – wenn wir sie überhaupt noch als solche bezeichnen können – haben somit zumindest eines gemeinsam: Sie bilden auf radikale Weise nichts ab; sie repräsentieren nichts, sie zeigen nur sich selbst, sie substituieren auch nichts, sie stellen nichts dar, sondern sie sind sie selbst bzw. ihre einzelnen Elemente: Die Lichtschienen sind Lichtschienen, die Strahler sind Strahler, das Licht ist Licht, der Stein ist Stein und die Leinwand ist Leinwand.

Für die festgestellten Abweichungen vom historischen Bildbegriff gibt es zahlreiche Vorstufen, die das Thema dieser Untersuchung sein werden. Bei diesen beiden Werken gibt es aber auch Elemente, die direkt Bezug nehmen auf Charakteristika des traditionellen Bildes, diese hinterfragen und teilweise neu definieren. Bei Lavier wäre dies vor allem das Geviert und das Licht. Das Licht ist ein traditionelles Element der Malerei, das insbesondere im 19. Jahrhundert forciert wurde. Nur wurde damals das Licht gemalt, es wurde repräsentiert, dargestellt, während es jetzt bei Lavier nicht mehr metaphorisch, sondern materiell anwesend ist – auch wenn das Licht im allgemeinen Sprachgebrauch als immateriell empfunden wird. (Auf diese Dialektik – die im Untertitel der Ausstellung angesprochen wird – und auf die Problematik der Begriffe verweist Vilém Flusser in seinem Katalogbeitrag sehr nachdrücklich.) Das Licht kann bei Lavier aber auch als Fortsetzung einer künstlerischen Tradition verstanden werden. Die Strahler beleuchten die vom Geviert umschlossene Wandfläche nicht gleichmäßig, das Licht schafft hellere und dunklere Stellen mit feinen Übergängen, Modulationen, wie wir sie zumindest seit den späten 50er Jahren von den Bildern der Ze-

ro-Gruppe und anderer Künstler dieser Zeit kennen. Noch näher der Arbeit von Lavier – zumindest unter diesem Aspekt – sind die weißen Bilder, die Robert Rauschenberg 1951 gemalt hat. Bei diesen war beabsichtigt, daß die Schatten der Betrachter und anderer Elemente im Raum auf die weiße Oberfläche fallen, und das Spiel der Schatten dem Bild seine Modulationen verleiht.

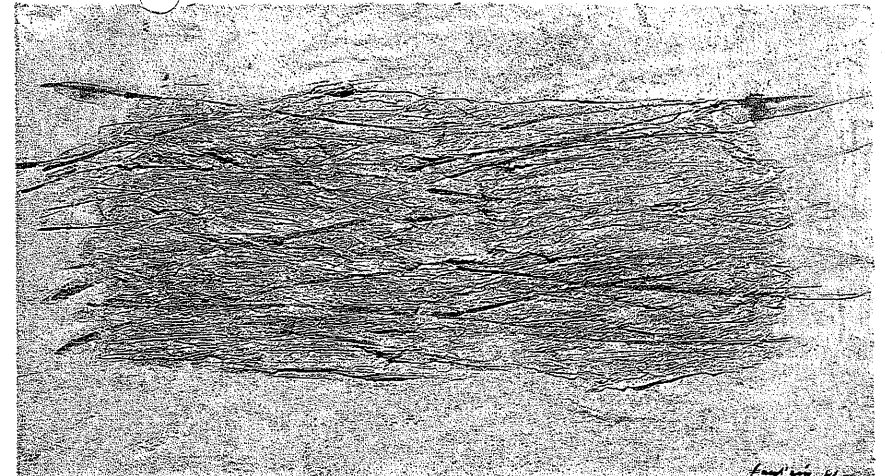
Neben dieser Möglichkeit, das Licht als Gestaltungselement – gleichsam als Farbe – zu lesen, eröffnet Lavier eine weitere, wenn man die traditionelle Verwendung des Lichtes, insbesondere der Strahler bei der Präsentation von Bildern in Betracht zieht. Ein Bild wird beleuchtet. Manchmal wurde eine Lichtquelle sogar direkt an der oberen Rahmenleiste angebracht. Bei Lavier wird nun der Beleuchtungskörper, dessen Licht normalerweise dazu dient, ein Bild besser sehen zu können, selbst zu einem Teil des Bildes. Die Präsentation(sform) des Bildes ersetzt teilweise die Repräsentation(spflicht) des Bildes. Mit den Strahlern wird aber nicht nur die mögliche Beleuchtung des Bildes angesprochen, sondern auch sein Umraum. Das Beispiel des direkt am Rahmen angebrachten Beleuchtungskörpers zeigt auch das In-sich-geschlossen-Sein des traditionellen Tafelbildes. Bild, Rahmen und hier sogar die Beleuchtung bilden einen eigenen Kosmos. Der Rahmen steht nicht nur für das Fenster, durch das wir gleichsam hinausblicken auf die Darstellung (die Welt), sondern er trennt sehr hart das Bild vom Umraum.

Der Rahmen hat die Funktion eines Wegweisers, er führt uns aus dem Umraum, aus der Realität, in die Welt des Bildes. Ganz anders ist dies bei Lavier: Das aus den Lichtschienen gebildete Geviert ist nur die Erinnerung an einen Rahmen, denn die Möglichkeit, die Lichtschienen als Rahmen zu lesen, verdankt sich der Geschichte unseres Wissens vom Rahmen. Wie das Licht ist der „Rahmen“ integraler Teil des Bildes, begrenzt es nicht, sondern erweitert es in den Umraum. So ist es unmöglich, nur das „Bild“ zu reproduzieren; der Umraum, die Wand und der Boden gehören unmittelbar dazu. Das Bild nimmt einen wesentlich größeren Teil der Wand ein, als es selbst umschreibt. Die Wand wird somit zum Bestandteil des Bildes. Ohne Wand handelt es sich tatsächlich nur um Lichtschienen und Strahler.

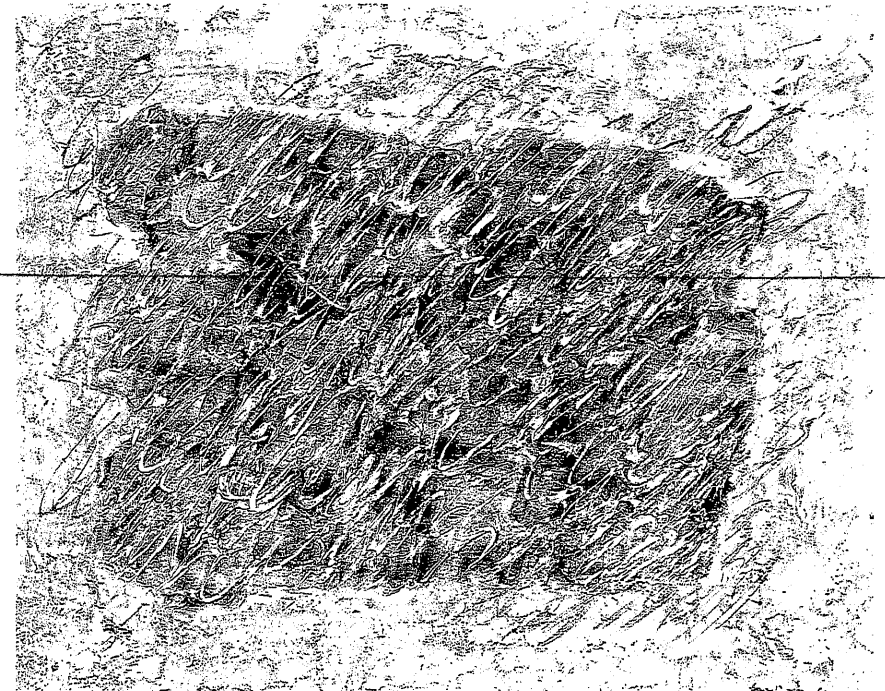
Viele der „modernen“ Bilder – bleiben wir einmal bei dieser Terminologie – sind kontextbezogene, konkreter: umraumdefinierte Bilder. So hat Robert Ryman, dem in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zukommt, einmal gesagt, das Bild und die Wand werden tendenziell eins.¹ Bei den „alten“ Bildern war das Viereck eine starre Grenze, man konnte das Bild nehmen, in den Händen halten, auf den Tisch stellen oder an die Wand hängen: Es blieb immer ein Bild. Das ist heute bei vielen Werken nicht möglich, wie das Beispiel Lavier zeigt. Es kann nicht von der Wand genommen und einfach in die Luft gehalten werden. Es funktioniert nur an der Wand. Die Wand wird Element des Bildes. Es findet somit eine Ersetzung statt. Die Wand, die früher sekundäre Bedeutung hatte, ein Hilfsmittel war, wird hier faktisch zur Leinwand und ersetzt diese.

Beim „modernen“ Bild handelt es sich um eine Dekonstruktion des „alten“ Bildes in seine elementaren Einzelteile. Dabei können einzelne davon thematisiert und verabsolutiert, andere vernachlässigt oder gänzlich weggelassen werden. Im Rahmen der Thematisierung können die historischen Elemente neu definiert aber auch von anderen ersetzt werden. So substituiert bei Anselmo die Granitplatte die herkömmliche Farbe. Anselmo selbst verglich seine Steine mit Farben und sprach dabei von den verschiedenen Grautönen: „Ich bin überzeugt, daß Farbe überall ist. Selbst die Steine in meinen Arbeiten haben verschiedene Grautöne. Sie können wie Farbtupfer wirken.“² Die Steinplatten haben also malerische Qualitäten, verwandt jenen, die schon Leonardo da Vinci in seinem Traktat von der Malerei angesprochen hatte. Leonardo forderte aber nur zum Schauen auf, empfahl das Studium der Mauerflächen und der Steine nur als Anregung für neuartige Kompositionen und nahm nicht die Mauern und die Steine direkt. Auch Jean Dubuffet, Antoni Tàpies oder Jean Fautrier taten dies in den 50er Jahren nicht. Sie schufen aber mit ihren Texturbildern gleichsam die Mauern und Steine selbst und ebneten so den Weg. Die Steinplatten bei Anselmo ersetzen nicht das ganze Bild, sie sind keine Readymades, keine objets trouvés, sie treten nur an die Stelle der Farbe. Sie befinden sich auf einer traditionellen Leinwand. Das Material Stein verweist aber auch auf die Mauer, die

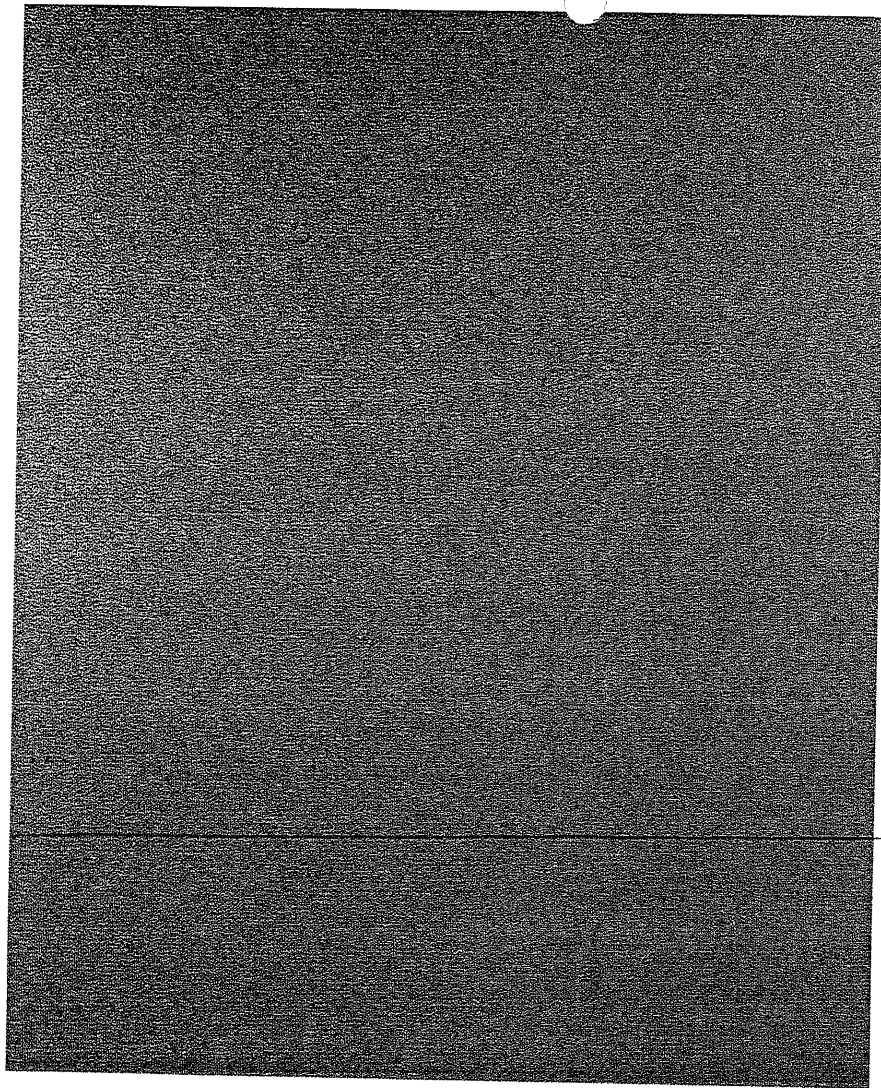
- 1 Robert Ryman, Katalog: Dia Art Foundation, New York 1989, S. 32ff
- 2 Giovanni Anselmo, Interview mit Walter Guadagnini, in: Einladung: Musée d'Art Contemporain, St. Pierre, Lyon 1989



Jean Fautrier, Ohne Titel, 1961, Öl auf geleimtem Papier auf Leinwand



Jean Fautrier, Divertissements, 1963, Öl auf Leinwand



Gerhard Richter, Grau, Nr.349/3, 1973
Öl auf Leinwand

Wand, und thematisiert so wiederum den Umraum des Bildes. Die Mauer schob sich gleichsam durch und befindet sich vor der Leinwand. Das historische Bild ist nicht gänzlich verschwunden, nur einzelne seiner Elemente, die es definiert hatten. Andere sind statt dessen in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Voraussetzung dafür war aber, daß das Bild vom Abbild zum Gebilde mutieren konnte.

2. Die Dekonstruktion des Bildes

Die Art und Weise, wie eine Menge von Elementen sich zu einer Gesamtheit organisiert, die keine Disparatheit darstellt, sondern im Dienste der Abbildung oder im Dienste einer wissenschaftlichen Theorie (sich an der gegenständlichen Welt erprobend und orientierend) eine funktionale Einheit konstituiert, kann man sehr deutlich an den Bildern des Impressionismus, Neoimpressionismus und Kubismus erkennen. Insofern ist es notwendig, sich noch einmal in Erinnerung zu rufen, was im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert passiert ist, um zu verstehen, was der neue Bildbegriff der Malerei – und noch vielmehr der technischen Medien – im ausgehenden 20. Jahrhundert ist. Denn die damalige Organisation des Materials und der Bildelemente mußte zwangsläufig zur Abstraktion führen, da sie bereits jene Dialektik der Moderne beinhaltete, die wir als Dreischritt mit den Prozessen: Analyse und Dekonstruktion, Akzentuierung und Verabsolutierung, Auslassung und Ersetzung bezeichnen können. Der Aufbau des Bildes am Ende des 19. Jahrhunderts beinhaltete gewissermaßen bereits den Abbau des Bildes im 20. Jahrhundert.

Die Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch ihren Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Die Maler wollten wie Chemiker oder Mathematiker die Gesetze der Malerei analysieren, erfahren und anwenden. Begonnen wurde mit der Analyse des Lichtes und der Farben, dann wurden Linie und Fläche untersucht. Beides geschah unter dem Aspekt des Sehens bzw. des Empfindens unter dem Diktat des Abbildes. Erst in der Folge, im Laufe des 20. Jahrhunderts, wurden die bei der Analyse gewonnenen Elemente selbst wieder zu Objekten der Untersuchung. Erst die Verabschiedung des Abbildes schuf die Voraussetzung für

die Verabsolutierung der einzelnen Elemente, denn so lange diese im Dienste der Abbildung standen, konnten sie sich ja per definitionem nicht verselbständigen. Erst der Entfall des Zwanges zur Abbildung konnte die einzelnen Elemente der Malerei bzw. des Bildes in die Freiheit, in die Autonomie entlassen. Was damit gemeint ist, sei an einem Beispiel erörtert: Die Neoimpressionisten Georges Seurat und Paul Signac haben die Formauflösung der Impressionisten systematisiert und die „frei“ gewordenen Farbpartikel unter Berufung auf wissenschaftliche Erkenntnisse einer neuen Ordnung unterzogen. Resultat war eine mehr oder weniger gleichmäßig mit Farbpunkten überzogene Fläche, wobei sich allerdings die verschiedenfarbigen Farbpunkte im Auge des Betrachters wieder zu farblich modellierten Abbildern zusammenfinden sollten. Werden aber nun die mit dem Pinsel aufgetragenen Farbpunkte verabsolutiert, aus ihrer dem Abbild dienenden Funktion entlassen, so müssen sie auch nicht mehr verschiedenfarbig sein, sondern können dieselbe Farbe aufweisen. Die gleichfarbigen Punkte heben den Referenzwert der Farbe auf. (Die Farbigkeit ist in Verlust geraten.) Durch diesen Verzicht auf Mehrfarbigkeit erhält aber der einzelne Pinselstrich und die zwischen den Pinselstrichen liegende Fläche erhöhte Präsenz. Und dies ist zumindest ein Aspekt bei Arbeiten wie jenen von Niele Toroni. Die Mutation, die wir von den Bildern der Neoimpressionisten zu den seit den später 60er Jahren entstandenen Arbeiten von Toroni feststellen können, ist exemplarisch für die Dialektik der Moderne: analysieren und dekonstruieren, akzentuieren und verabsolutieren, auslassen und ersetzen.

Diese Prozesse lassen sich aus einem Vergleich zwischen einer Arbeit von Toroni und etwa dem „Sonntagnachmittag auf der Insel Grand Jatte“ (1885, Georges Seurat) ablesen: Was bei Seurat in seiner Gesamtheit noch ein „klassisches Tafelbild“ ergab, ist bei Toroni nur mehr als einzelnes Phänomen begreifbar; der individuelle Farbleck ist frei von einer Referenz auf einen Gegenstand außerhalb des Bildes; die „inhaltsleeren“ Zwischenräume zwischen den Farbpartikeln übertreffen diese bei Toroni in ihrer Ausdehnung; der Farbauftrag wirkt „maschinell“, er erfolgt ohne individuelle Faktur und in regelmäßigen Abständen. Toroni kann allerdings auch

auf die Leinwand verzichten, diese auslassen und durch die Wand ersetzen.

Die Analyse der Farbe durch die Postimpressionisten etabliert also einen Eigenwert. Dieser Eigenwert wird das absolute Modell, Vorbild für alle anderen Elemente der Malerei, wie Leinwand, Rahmen, Pinsel, die dann auch aus ihrer dienenden, referentiellen Funktion erlöst werden konnten.

II. Primat der Farbe

1. Die Verabsolutierung der Farbe

Impressionismus, Neoimpressionismus und verwandte Strömungen schufen den Boden für die revolutionäre Verabsolutierung der Farbe; vorerst, indem die Lokalfarbe durch die Erscheinungsfarbe ersetzt wurde, dann durch die Analyse und Systematisierung der Farberscheinung. Sie war zwar noch immer an den Gegenstand gebunden, die Voraussetzungen für ihre Verselbständigung waren aber gegeben. Denn wird der einzelne Farbstrich nicht nur als integraler Teil der den Gegenstand definierenden Farbfläche empfunden, sondern als eigenständiger Farbleck, der erst durch die Kombination mit anderen eigenständigen Farbklecken im Auge des Betrachters den Eindruck des Gegenstandes hervorruft, so ist die Erkenntnis der Autonomie des Farbklecks und in der Folge der Farbe naheliegend. Und ist der Farbleck einmal als Farbe autonom, so kann er auch als Fleck, als Körper autonom werden.

Die Auflösung der Gegenstände in einzelne Farbpartikel führte somit zur Erkenntnis der Farbe als Material, das selbst schon wesentliches Element der Malerei ist und nicht primär dazu dient, etwas abzubilden. Wird die Farbe als Material verstanden, also als Anhäufung von Farbpigmenten, die selbst Form annehmen kann, so lässt sich die Farbe auch durch andere Materialien ersetzen. (Von den Collagen der Kubisten über Schwitters und die Materialbilder der 50er und 60er Jahre bis zur Verabsolutierung des Materials in den letzten Jahrzehnten wurde das auch praktiziert.) Die Verabsolutierung der Farbe verstärkte somit nicht nur ihre Präsenz, sondern schuf auch die Möglichkeit, sie zu ersetzen oder überhaupt auf sie zu verzichten.

Doch kehren wir vorerst zu den Anfängen dieser Entwicklung im 19. Jahrhundert zurück. „Die Natur“, soll Paul Cézanne einmal gesagt haben, „ich habe sie kopieren wollen, es gelang mir nicht, aber ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckt hatte, daß die Sonne (z. B.) sich nicht darstellen läßt, sondern daß man sie repräsentieren muß durch etwas anderes (...), durch die Farbe (...). Man muß die Natur nicht reproduzieren, sondern repräsentieren, durch was?: durch gestaltende farbige Äquivalente.“³ Wenn aber die Farbe nicht mehr reproduziert, sondern repräsentiert, kann sie auch vom Vorbild losgelöst betrachtet werden. Sie ist dann weder Lokal- noch Erscheinungsfarbe, sondern selbst fähig, etwas auszudrücken oder Empfindungen mitzuteilen: „Farbe drückt an sich selbst etwas aus“, schrieb Vincent van Gogh an seinen Bruder, und: „(...) die wahren Maler sind diejenigen, welche die Dinge nicht so malen, wie sie sind, (...) sondern so, wie sie sie fühlen.“⁴ Noch eindringlicher fiel die Antwort Paul Gauguins an den Dichter Gauthier aus: „Die reine Farbe. Ihr muß man alles opfern.“⁵ Vor allem wurde der Gegenstand der Farbe geopfert: Befreiung der Farbe und damit verbunden Befreiung der Form bedeuten Deformation des Gegenstandes, wenn dieser Gegenstand vor allem an seiner körperlichen Erscheinung gemessen wird.

Die vom Gegenstand befreite Farbe benötigte – zumindest vorerst – einen neuen Bezugspunkt. Dies konnte das Gefühl, die Empfindung sein: „Statt daß ich das, was ich vor mir habe, genau wiedergebe, bediene ich mich willkürlicher Farben, um mich stark auszudrücken“,⁶ schrieb etwa van Gogh. Die Analyse der Empfindung – verstanden als Analyse von Sinnesdaten-Verarbeitung⁷ – folgt auf die Analyse der Farbe. „Der Maler als Registriermaschine der Sinneseindrücke“⁸ versucht, über diese hinauszugehen, weil er auf der ideologischen Ebene noch unter dem Einfluß des Abbildungszwanges steht und er den Eigenwert der Farbe noch nicht allein gelten lassen kann. Die externe Referenz wird durch eine interne ersetzt, bevor sich die Kunst aller Referenzialität entledigt. Die bildnerischen Elemente werden also in Korrespondenz zu seelischen und kosmischen Vorstellungen gesetzt, die Sinneseindrücke werden symbolisch interpretiert.

3 Maurice Denis, *Théories* 1890 – 1910. *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1912, 4. Aufl. 1920, S. 253

4 Vincent van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, Berlin 1914, 2. Aufl. 1920, S. 418

5 Zit. nach: Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 115 van Gogh (zit. Anm. 4), S. 504

6 Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdruck der 9. Auflage 1922, Darmstadt 1985

8 Cézanne, zit. nach: Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris 1921, Berlin 1930, S. 101

9 Denis (zit. Anm.3), S. 1

Statt dieses in der Kunsttheorie bis heute so beliebten „geistigen“ Bezugspunktes der Farbe und Form läßt sich auch die Bildfläche als Ausgangsbasis künstlerischer Überlegungen postulieren. Maurice Denis hat dies 1890 mit seinem berühmten Satz angesprochen: „Man erinnere sich daran, daß ein Bild, bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist, seinem Wesen nach eine ebene Fläche ist, bedeckt mit Farben in einer bestimmten Ordnung.“⁹ Damit wurde das Primat des Abbildes in Frage gestellt und die Tatsache der Bildfläche betont.

2. Farbe und Fläche

Äußerst vereinfacht ausgedrückt, war das Staffeleibild seit der Renaissance mehr oder weniger ein Naturausschnitt, durch einen Rahmen gesehen. Die gegebene Zweidimensionalität wurde, je nach Zeit und Künstlerpersönlichkeit durchaus verschieden, möglichst negiert. Die letzten Schlüsse daraus zogen Künstler im Impressionismus und verwandten Strömungen. Auch das Allerflüchtigste, der Augenblick, die wechselnden Lichtverhältnisse, das Unstete sollten eingefangen werden. Bezeichnend dafür ist das Auftauchen der Momentaufnahme in der Malerei (zum Beispiel die scheinbar zufälligen Ausschnitte bei Edgar Degas), ehe die technischen Möglichkeiten in der Photographie dies erlaubten. Die damals noch sehr lange Belichtungszeit verhinderte ungestellte Zufälligkeit. Diese konnte der Maler herbeizaubern. Die locker vibrierend aufgetragene Erscheinungsfarbe, nicht Lokalfarbe, die alle dargestellten Gegenstände gleichwertig behandelt, verstärkte noch die scheinbare Objektivität. Der Wunsch abzubilden, übertönte weitgehend den Wunsch zu gestalten. Dabei konnte allerdings – und hier entpuppt sich die Janusköpfigkeit des Impressionismus – das Bestreben, die Erscheinung der realen Welt möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben, zu Resultaten führen, die kaum mehr als Abbild zu lesen sind, vielmehr den Eindruck der Gegenstandslosigkeit hervorrufen. Denn das Licht verwandelte nicht nur die Farben der Gegenstände, sondern konnte auch diese selbst gleichsam auflösen in freie Farbpartikel, die gegenständliche Assoziationen kaum mehr erlauben. Eine Erfahrung, die Wassily Kandinsky nachhaltig prägen sollte: „Zur selben Zeit

(1895) erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische Ausstellung in Moskau – in erster Linie der ‚Heuhaufen‘ von Claude Monet. Vorher kannte ich nur die realistische Kunst (...), und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.“¹⁰

Um 1890 wandten sich viele Künstler gegen die impressionistische Auflösung und strebten nach einer Ordnung der Bildfläche, nach einem „abstrakten“ Gestaltungsschema. So berichtet Maurice Denis über seine Erfahrungen mit Bildern der Gruppe von Pont Aven: „Ich war geblendet: Statt offener Fenster auf die Natur, wie bei den Impressionisten, waren dies Flächen, gewichtig dekorativ, von mächtiger Farbe und mit brutalen Linien eingeschlossen.“¹¹ Die Möglichkeit, Farbe und Fläche losgelöst von den Gegenständen zu betrachten, findet sich auch in Aussagen anderer Künstler, ohne daß diese in ihrem Werk tatsächlich auf den Gegenstand verzichtet hätten. Besonders die Idee, Gefühle und Eindrücke nur durch Farben und Formen, analog zu den Tönen in der Musik, auszudrücken, war weit verbreitet. Die assoziative Gleichsetzung von Musik und Malerei war bereits eine Lieblingsidee der Romantik (Runge, Novalis, Tieck, Wackenroder), sie wurde gegen Ende des Jahrhunderts wieder virulent. So schrieb 1898 August Endell: „Wir stehen am Beginn der Entwicklung einer ganz neuen Kunst, der Kunst, mit Formen, die nichts bedeuten, nichts darstellen und an nichts erinnern, unsere Seele so tief, so stark zu erregen, wie es nur immer die Musik mit Tönen vermag.“¹² Als Theoretiker träumte Endell von der gegenstandslosen Kunst, einer gemalten Musik, als Praktiker arbeitete er aber eher mit der damals weit verbreiteten Stilisierung von Naturformen (Relief am von ihm erbauten, heute aber nicht mehr erhaltenen Photoatelier Elvira in München). Noch stärker ist die Diskrepanz von Wort und Bild aber etwa bei Paul Gauguin, der bereits 1885 an seinen Freund Schuffenecker geschrieben hatte: „Es gibt edle und gewöhnliche

10 Wassily Kandinsky, Rückblicke 1901–1913, Berlin 1913

11 Maurice Denis, L'Epoque du Symbolisme, in: Gauguin, ses amis, l'Ecole de Pont Aven et l'Académie Julian, Katalog: Paris 1934

12 August Endell, Formschönheit und dekorative Kunst, in: Dekorative Kunst, München 1898, Bd. I, S. 75

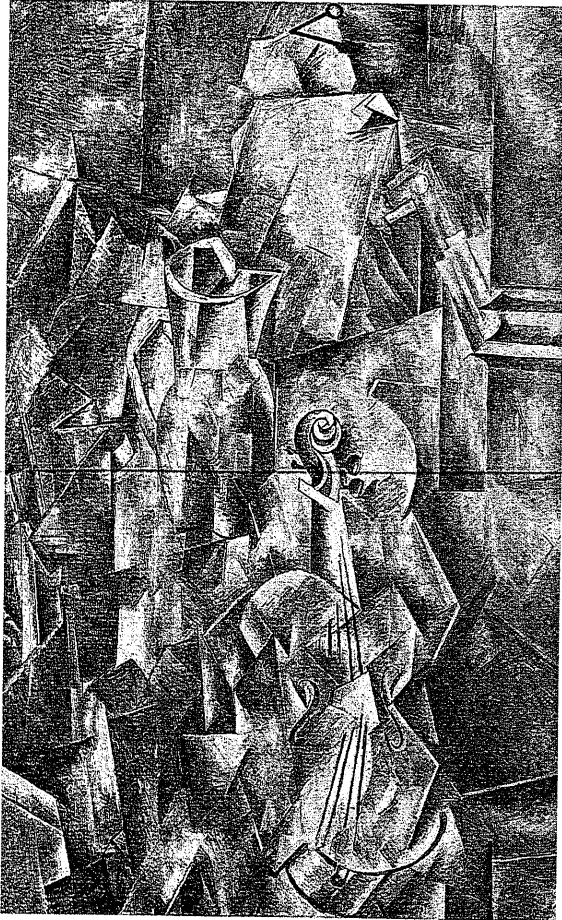
Farbtöne, ruhige und beruhigende Harmonien und andere, die durch ihre Kühnheit erregen. Es gibt edle und trügerische Linien etc., die Gerade gibt das Unendliche, die gekrümmte Linie begrenzt die Schöpfung.“¹³ Trotz aller theoretischer Überlegungen (bereits 1888 verwendete er programmatisch den Begriff „abstrakt“ für seine Arbeiten) verzichtete Gauguin nie auf den Gegenstand, genauso wenig wie etwa Paul Signac, der kurze Zeit später feststellte: „Horizontale Linien werden Ruhe ausdrücken, aufsteigende Freude, absteigende Trauer mit allen dazwischen liegenden Richtungen, die der Mannigfaltigkeit unserer Empfindung Rechnung tragen.“¹⁴ Die im Werk manifestierte Tatsache war eine gewisse Stilisierung, ein Umsetzen und Vereinfachen von gegebenen Formen. Linie, Fläche und Farbe hatten neben ihrer Bedeutung als Inhaltsträger vermehrt auch reine Ausdrucksfunktion. Darüber hinaus kam ihnen verstärkt die Aufgabe zu, die Bildfläche als „Fläche“ zu gestalten. Das Bedürfnis der Künstler abzubilden, zu schildern, wurde von einem bewußten Gestaltungswillen überlagert. Die Abbildfunktion war dabei nicht aufgehoben, sondern nur zurückgedrängt worden. Die Mittel der Abbildung – Linie, Fläche und Farbe – wurden aus ihrer dienenden Rolle in eine gleichberechtigte gehoben. Sie wurden aber nicht autonom, auch das Bild selbst nicht. Das Bild war allerdings nicht mehr vor allem dem Vorbild verpflichtet, sondern gehorchte verstärkt bildimmanenten Gesetzen. Aus dem vorbildgerechten Abbild wurde ein bildgerechtes Abbild.

3. Der autonome Bildkörper

Im Kubismus und bei verwandten Richtungen wurde um 1910 aus dem bildgerechten Abbild eine bildgerechte Gestaltung mittels einer gegenständlichen Darstellung. Diese Darstellung ist insofern kein Abbild mehr, als sie den Anspruch erhebt, ein dem Vorbild ebenbürtiges Wesen zu sein. Dadurch, daß das Bild nur seinen eigenen Gesetzen entsprechend aufgebaut ist, entzieht sich das Dargestellte dem Vergleich mit seinem Vorbild. Die abgebildete Realität wurde durch die Bildrealität ersetzt. Linie, Fläche und Farbe wurden von Darstellungs- zu Gestaltungsmitteln. Sie waren weitgehend jeder Abbildfunktion enthoben. Sie dienten hauptsächlich

13 Paul Gauguin, Lettres à sa femme et à ses amis, hrsg. von Maurice Malingue, Paris 1946, S. 45

14 Paul Signac, Von Delacroix zum Neoclassicismus, Paris 1899, S. 62



Georges Braque, Stilleben mit Violine und Krug, 1910

lich der Bildgestaltung und konnten so auch selbst mehr Eigenwert gewinnen. Die Kubisten verzichteten aber nicht auf den Gegenstand, ganz im Gegenteil: Sie stellten ihn in den Mittelpunkt ihres bildnerischen Interesses. Dieser Gegenstand wurde aber nicht abgebildet, sondern auf der Bildfläche, den Bildgesetzen gemäß, neu geschaffen. Betont wurde dabei das Bild als Bildkörper. Besonders deutlich wird dies bei dem „Stilleben mit Violine und Krug“ (1910) von Georges Braque. Das Bild, ein charakteristisches Werk der analytischen Phase des Kubismus, enthält einen Störfaktor: Oben in der Mitte befindet sich ein illusionistisch gemalter Nagel, der schräg nach rechts unten einen gemalten Schatten auf das Bild wirft. Er hat mit der Darstellung an sich nichts zu tun, steht mit ihr in keinem konkreten Zusammenhang. Er ist gleichsam ein außerbildlicher Faktor, der die innerbildliche Geschlossenheit des kubistischen Bildes demonstriert. Der Nagel als Abbild eines realen Nagels, der brutal eine kubistische Darstellung an die Wand heftet, zeigt den Unterschied zwischen einem der Realität verpflichteten Abbild und einer nicht der Realität verpflichteten Bildgestaltung.

Hatte Maurice Denis die Tatsache der Bildfläche beschworen, so betonte Georges Braque 1917 den Vorrang der Bildmittel und des Bildes selbst: „Der Maler denkt in Formen und Farben. Das Ziel ist nicht, eine anekdotische Tatsache ‚wiederzugeben‘, sondern eine Bildtatsache ‚herzustellen!‘“¹⁵

Erst wenn das Bild und die einzelnen Bildmittel relativ autonom sind, können sie selbst zum Thema, zum Inhalt des Bildes werden. Voraussetzung dafür ist, daß die einzelnen Elemente getrennt und bewußt wahrgenommen werden. Um eindeutig demonstrieren zu können, daß das „Stilleben mit Violine und Krug“ kein Abbild, sondern eine eigenständige Bildtatsache ist, mußte Braque zu einem drastischen Mittel greifen und den Nagel, der normalerweise hinter dem Bild verborgen ist, ins Bild hinein holen, den Bildkörper gleichsam durchstoßen. Der demonstrativ vorgezeigte Nagel repräsentiert auch den Umraum des Bildes, seine Befestigung an der Wand; hält man es in den Händen, verliert der Nagel weitgehend seinen Sinn.

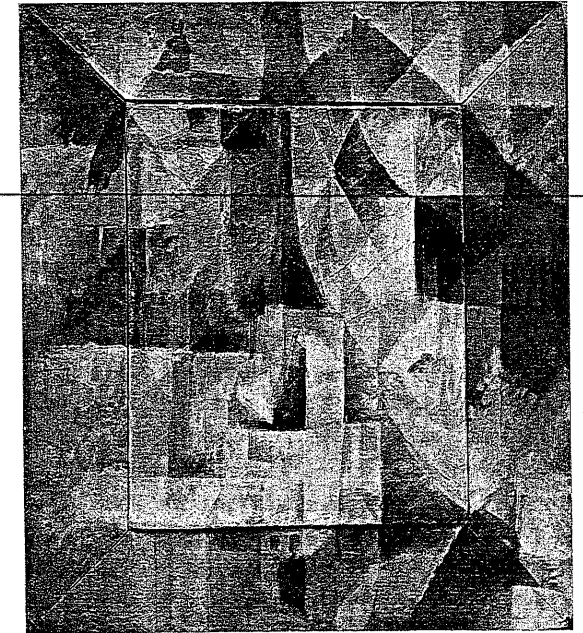
Der Weg von Braque zu den Plexiglaskästen (1991) von Gerwald Rockenschau mag auf den ersten Blick als ein sehr

¹⁵ Georges Braque, *Pensées et réflexions sur la peinture*, in: Nord – Sud, Paris Dez. 1917

weiter erscheinen. Diese Plexiglaskästen sind aber eine Möglichkeit der radikalen Thematisierung des Bildkörpers, eine Zuspitzung der Polarität von autonomer Farbe und autonomer Form, die historisch getrennt aus verschiedenen Ansätzen der Analyse gewonnen wurden. Bei Rockenschau ist die Darstellung, die Gestaltung des Bildes verschwunden. Geblieben ist der rechteckige Körper, geblieben ist die Farbe, aber – anders als in ihrer historischen Erscheinung – nicht als Pigment. Die Farbe ist hier gleichsam ohne Materie. Die „immaterielle“ Farbe des Plexiglasses ist abhängig von der Dichte und Konsistenz des Materials Plexiglas, wobei die Möglichkeiten von der Transparenz bis zur Undurchsichtigkeit reichen. Farbe und Bildträger sind eins geworden. Die Farbe hat gleichsam die Leinwand (ersetzt durch Plexiglas) durchdrungen. Das anders geartete Material erlaubt weiters – je nach dem Grad der Farbsättigung einmal mehr, einmal weniger – den Durchblick auf die dahinter liegende Wand und damit auch auf die Hängevorrichtung. Der Nagel ist zwar dahinter, aber doch sichtbarer und integraler Bestandteil des Bildes.

Die im Kubismus erreichte Stufe der Autonomie des Bildes verdankt sich weniger einer philosophischen Hinterfragung des Bildträgers als vielmehr einer analytischen Hinterfragung des Darstellungsgegenstandes und der Gegenstandswahrnehmung. Picasso und Braque haben nicht auf den Gegenstand verzichtet, sie waren vielmehr bestrebt, diejenigen Elemente aus dem Gegenstand herauszulösen, die ihn als dreidimensionalen Körper erkennen lassen. Und mit diesen vom Vorbild gelösten Elementen wurde dann das Bild hergestellt. Einerseits sind hier Vorstufen zur Abstraktion zu erkennen – das ist die traditionelle Lesart –, andererseits aber geht es weiterhin um die aus dem Impressionismus stammende Frage, wie man Dinge wahrnimmt. Kubistische Gegenstandszerlegung und spätimpressionistische Wahrnehmungstheorie überschneiden sich in dieser Umbruchphase mehrfach: Was die Problematik von Wahrnehmung und Farbe betrifft, geht die Position des analytischen Kubismus zum Teil hinter Cézanne zurück. Die die Arbeiten Cézannes bestimmende Dualität von Form und Farbe hatte sich wieder in die Möglichkeit der Einzeluntersuchung getrennt (Fauvismus – Kubismus).

Auch bei anderen Ismen jener Jahre – etwa Futurismus, Orphismus, Rayonismus –, aber auch bei Mondrian, stand im Zentrum der künstlerischen Intention die Gegenstandsanalyse. Wenn diese Künstler überwiegend ebenfalls mit den von Picasso und Braque entwickelten Formvokabeln gearbeitet haben, waren sie weniger an der Dreidimensionalität des Gegenstandes interessiert als an dessen möglicher und tatsächlicher Bewegung, an dessen Auflösung und Durchdringung durch Licht, an den Beziehungen zwischen den Gegenständen oder am Beharrenden der Gegenstände, den „Umlinien“. Was vorerst nur die Geschichte der Abstraktion betrifft, erhält auch für unser Thema Bedeutung, da die hinterfragende Konzentration auf den Gegenstand in jenen Jahren (1910/13) teilweise zu einer Änderung der Form der Bildfläche geführt hat. Durch die Konzentration auf den Gegenstand begann die Darstellung in der Mitte der Bildfläche und näherte sich – mehr oder weniger – den Bildgrenzen. Bei dieser zentrifugalen Komposition lassen sich zumindest drei Möglichkeiten unterscheiden. Die erste ist die bei vielen Bildern dieser Zeit feststellbare Vernachlässigung der Bilddecken, die zweite betrifft vor allem die „Fensterbilder“ von



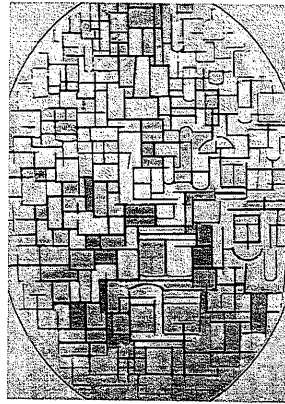
Robert Delaunay, Fenster zur Stadt,
1912

Robert Delaunay, bei denen die prismatischen Farbformen über die Bildfläche hinausreichen und auch den Bilderrahmen in die Gestaltung miteinbeziehen. Theoretisch könnten sie noch weitergeführt werden; die gegebenen Bildgrenzen werden weitgehend ignoriert. Die dritte Möglichkeit ist die radikalste und ergab sich aus der Unzufriedenheit mit der ersten Lösung: die Änderung der Bildfläche, also des Kompositionsträgers. Daß dies eine Notwendigkeit war, legen eine Anzahl von Bildern jener Jahre nahe, die – an sich auf eine rechteckige Leinwand gemalt – in ein Oval eingeschrieben wurden oder durch die Rahmung ihre ovale Form erhielten.

Diese Bilder zeigen somit bereits die Möglichkeit, die rechteckige Bildform aufzugeben und völlig frei diejenige zu wählen, die den Intentionen des Künstlers entspricht. Natürlich gab es schon früher nicht-rechteckige Bilder. Deren Form wurde aber kaum aus dem Bild selbst heraus entwickelt, sondern entweder auf Grund von konkreten räumlichen Gegebenheiten oder aus Lust am ausgefallenen Format gewählt. Es wurde nicht die Form des Bildes geändert – denn dazu bedarf es der Erkenntnis seiner Eigenständigkeit –, sondern nur die Form des Fensters. Erst das als Bildkörper, als „Gebilde“ verstandene Bild kann – da jedes seiner Elemente gleich wichtig und daher auch gleich unwichtig ist – jede Form annehmen. Und jede Form kann Fläche werden: Zeichenform und Flächenform werden eins, was bereits die „Raumkonstruktionen“ von Laszlo Peri (1923) demonstrierten, aber erst seit den 50er Jahren (Kelly, Stella usw.) konsequent untersucht wird.¹⁶

4. Licht und Farbe

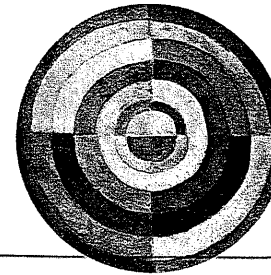
An den berühmten „Fenster-Bildern“ (1912) von Robert Delaunay kann man beispielhaft sehen, wie das Fenster zur Welt, die repräsentative Funktion des Bildes sich auflöst in Farbe und Licht, wie die externe Welt verschwindet und die Eigenwelt der Malerei – eben Farben, Formen und Licht – zum Vorschein kommt, was Guillaume Apollinaire als reine Malerei, „peinture pure“, bezeichnet hat.¹⁷ Die leuchtenden Farben dieser Bilder bezeugen Delaunays Credo: „Die Farbe ist Form und Gegenstand.“¹⁸ Und an anderer Stelle schreibt Delaunay: „Die Farbe, die Frucht des Lichtes ist, ist die Basis der malerischen Mittel der Malerei – und ihre Sprache.“¹⁹



Piet Mondrian, Ovale Komposition (Tafel III), 1914



Robert Delaunay, Kreisformen (Sonne) Nr. 3, 1912



Robert Delaunay, Kreisform, 1912

Diese Verbindung und Gleichsetzung von Farbe und Licht, von Farbzonen und Lichtzonen wurde möglich durch die Erforschung der Wirkungen des Simultankontrastes der Farben, wie sie M. E. Chevreul 1839 publiziert hatte. Die Bedeutung der Komplementärfarben wurde schon von Georges Seurat zur neoimpressionistischen Farberlegung genutzt. Delaunay ging darüber hinaus. So schrieb er über seine „Fenster“: „Sie sind eine völlig neue Technik. Die Kontraste der simultanen Farben sind die Beziehungen der Farben in Bewegung. Das besagt, daß die Farbe die Funktion der Form übernimmt, und die Form nicht deskriptiv ist, sie trägt sich selbst und in sich selbst ihre Gesetze.“²⁰

Im Gegensatz zu Cézanne und den Impressionisten (wo durch die Farbgebung zuletzt doch wieder Gegenstände entstanden) äußerte sich bei Delaunay erstmals „die Farbe um der Farbe willen“. Die Gegenstände und mit ihnen die kubistische Zerlegung der Gegenstände wurden überflüssig. Die Farbe bedeutet zugleich Form, Fläche und Inhalt des Bildes: „Eines Tages begegnete ich dann dem Kernproblem der Farbe. – Es begann die Periode der ‚disques simultanés‘, der zirkulären Formen, wo die Farbe in ihrem kreisenden Wesen verwendet ist und die Form sich aus dem zirkulären dynamischen Rhythmus der Farbe entwickelt. Die einfachste Kreisfläche war eine bemalte Leinwand, bei der die einander entgegengesetzten Farben nichts anderes mehr bedeuten sollen als das, was tatsächlich sichtbar ist (weder Gegenständliches, noch Symbolisches).“²¹ Mit diesen Bildern, die seit etwa 1912 entstanden sind, hat Delaunay nicht nur den Gegenstand und die Geometrie aus dem Bild verbannt, sondern das Bild eigentlich schon in einen Bildgegenstand, eine „Scheibe“ verwandelt. Sein Spätwerk, zum Beispiel „Rhythmus. Lebensfreude“ (1931), das aus gänzlich gegenstandslosen, gerundeten Farbbahnen mit vier kleinen Scheiben besteht, zeigt, wie seine homogen gefärbten, klaren Formen die Voraussetzungen für eine spätere Malerei, etwa von Stella, Noland oder Kelly, schufen. Die vom Zwang der Gegenstandsdarstellung befreite Farbe ermöglichte aber auch ihre Identifikation mit dem Licht, dem sie entstammt. Damit bedeutet Autonomie der Farbe auch den ersten Schritt zur Unabhängigkeit des Lichtes. Es wurde nicht nur aus seiner der Bildgestaltung die-

16 Vgl. Laszlo Peri, Werke 1920–1924 und das Problem der ‚Shaped Canvas‘, Katalog: Kölnischer Kunstverein, Köln 1973

17 Guillaume Apollinaire: „Reine Malerei bedeutet vielleicht reines Licht“, zit. nach: Robert Delaunay, Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940, hrsg. von Hajo Düchting, München 1983, S. 135

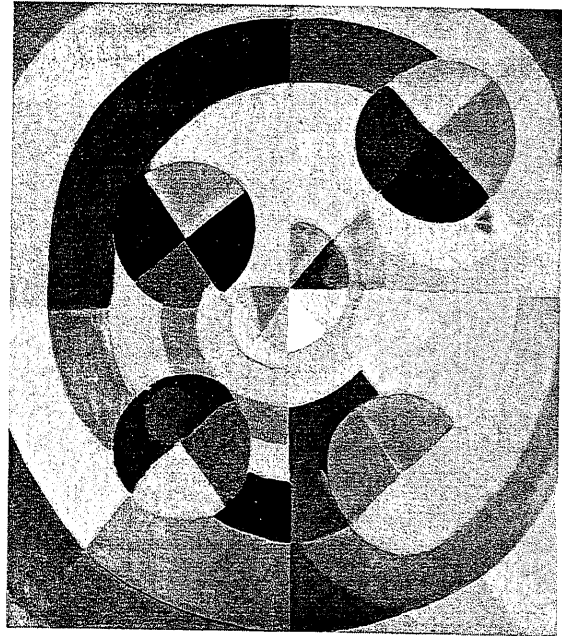
18 Robert Delaunay, Du Cubisme à l'Art abstrait, hrsg. von P. Francastel, Paris 1957, S. 67

19 Ebenda, S. 60

20 Ebenda, S. 97

21 Delaunay, zit. nach: Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek bei Hamburg 1956, S. 68f

nenden Funktion entlassen, sondern konnte sich über seine Funktion als Inhalt des Bildes zu einem selbständigen Bildmittel, das sogar nur für sich stehen kann, entwickeln und zum Material werden wie etwa bei Dan Flavin.



Robert Delaunay, Rhythmus. Lebensfreude, 1931

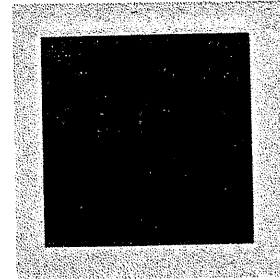
5. Gegenstandslosigkeit und Farblosigkeit

Unter den verschiedenen Wegen in Richtung Abstraktion war sicherlich der in Rußland von Kasimir Malewitsch eingeschlagene der radikalste. Wahrscheinlich bereits 1913 – also parallel zu seiner kubo-futuristischen Malerei – setzte er seinen programmatischen Nullpunkt: das „Schwarze Quadrat auf weißem Grund“. Die Veröffentlichung der neuen Werke und Ideen erfolgte allerdings erst Ende 1915 in der Ausstellung „0,10“ in Petrograd. Später schrieb er darüber: „Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das Nichts außerhalb dieser Empfindung.“²² Malewitsch schuf eine neue Sprache und war sich dessen auch bewußt: „Das Quadrat des Suprematismus und die aus diesem Quadrat entstehenden Formen

22. Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, 2. Teil, Suprematismus, Bauhaus-Buch Nr. 11, 1927, Reprint Mainz 1980, S. 74

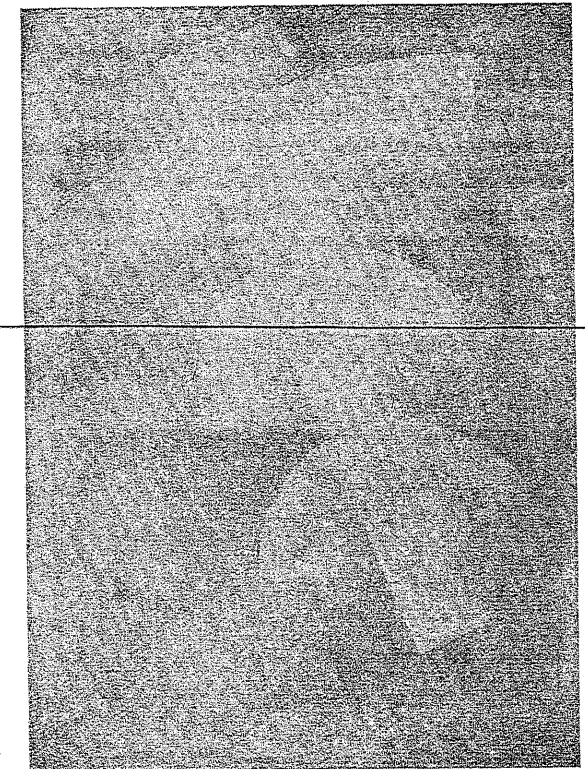
sind den primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen zu vergleichen, die in ihrer Zusammenstellung kein Ornament, sondern die Empfindung des Rhythmus darstellen. Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindung ins Leben, sondern eine neue unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt überhaupt.“²³

Das „Schwarze Quadrat“ war für Malewitsch die „Null-Form“, die „nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit“, die „Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit“. Das „Schwarze Quadrat“ war eine gedankliche Leistung, der komprimierte Ausdruck einer neuen künstlerischen Idee, aber kaum mehr ein „Bild“ im konventionellen Sinn. Malewitsch dürfte sich dessen bewußt gewesen sein, jedenfalls schrieb er im Mai 1915 an Michail Matjuschin: „So arbeite ich jetzt an Bildern (oder vielmehr nicht an Bildern, die Zeit der Bilder ist vorbei) ...“²⁴



Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat, 1914/15

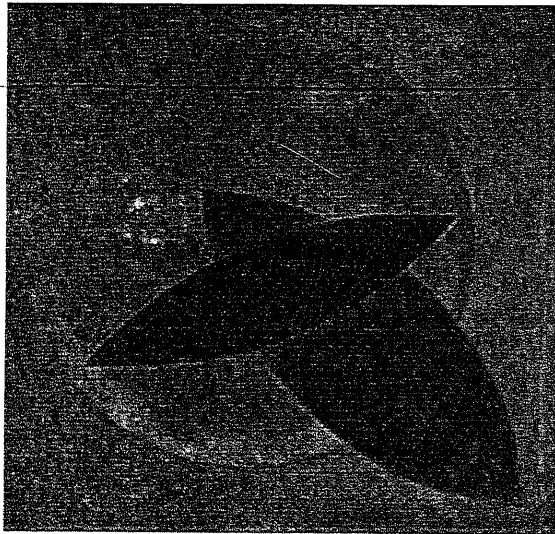
Kasimir Malewitsch, Weiß auf Weiß, 1918



23 Ebenda

24 Zit. nach: Sieg über die Sonne, Katalog: Berlin 1983, S. 49

Von der gegenstandslosen Welt zur farblosen Welt sind es nur wenige Schritte. Der Suprematismus von Malewitsch löste die wahre Gegenstandslosigkeit ein und innerhalb weniger Jahre auch die Farblosigkeit aus („Weißes Quadrat auf Weiß“, 1918). Malewitsch hatte in seinem Kampf gegen den Gegenstand auch dessen neuen Stellvertreter, die Farbe, miteinbezogen. Daher besteht sein erstes suprematistisches Bild nicht von ungefähr aus den Nichtfarben Schwarz und Weiß und sein zweites wesentliches Bild nur aus Weiß. Die Form, die – wie schon bei Delaunay gefordert – jede deskriptive Funktion verloren hat, tendiert dazu, ihre Gestalt in der Bildfläche verschwinden zu lassen: Bei „Weiß auf Weiß“ werden Farbform und Flächenform fast verschmolzen. Gleichzeitig stand Malewitsch unbewußt bzw. epistemologisch noch immer unter dem Diktat der Repräsentation, wo die Organisation der Farben die Gegenstände abbildete, Farbe und Gegenstand eine geheime Gleichung bildeten: Weiß ist für ihn die Repräsentation des Unendlichen und Grenzenlosen, es löst mit der gegenständlichen Welt auch alle Lokalfarben und absoluten Farben auf. Hier begründet sich eine Metaphysik der Farbe Weiß, die in den 50er und 60er Jahren die konkrete Kunst, die Zero-Bewegung und die Monochromie beherrschen werden.



Alexander Rodtschenko, Komposition Nr. 46, Schwarz auf Schwarz, 1918

Im gleichen Jahr wie „Weiß auf Weiß“ entstand Alexander Rodtschenkos „Schwarz auf Schwarz“. Beide Bilder wurden in der selben Ausstellung 1919 erstmals gezeigt. Eine einzige Farbe beherrscht das Feld. Sechs Jahre nach Delaunays knallbunten simultanen Farbkontrasten war nicht nur der Gegenstand, sondern auch die Farbe in Verlust geraten. Das Primat der Farbe, ihre führende Position bei der Vertreibung des Gegenstandes aus dem Bild war zu Ende. Die Farbe löste nicht nur den Gegenstand auf, sondern – dem Zwang der eigenen Logik folgend – gleichsam auch sich selbst und damit jeden traditionellen Begriff von Malerei. „Es kann keine Frage nach dem Ort der Malerei im Suprematismus geben. Die Malerei ist längst überwunden, und der Maler selbst ist nicht mehr als ein Vorurteil aus der Vergangenheit“,²⁵ sagte Malewitsch 1920. Tatsächlich aber sind weder die Malerei noch die Farbe verschwunden, sie haben nur ihre alte Funktion verloren. Die Farbe wurde Konstruktionsmittel und unter dem Begriff „Faktur“ Mittel der Oberflächengestaltung und eigenständiges Material.

6. Neue Gestaltung – Neutralisation von Form und Farbe

„Damit eine Kunst abstrakt werde, d. h. damit sie keine Beziehungen mit dem natürlichen Aspekt von Dingen aufweise, ist das Gesetz der Denaturalisierung der Materie von grundlegender Wichtigkeit. In der Malerei bewirkt die möglichst reine Primärfarbe diese Abstraktion der natürlichen Farbe. Damit die Farbe bestimmt ist, muß sie 1. flach sein, 2. rein primär (nur die drei Grundfarben), 3. muß sie (in ihrer Ausdehnung) tatsächlich bedingt, aber keineswegs begrenzt sein. – Auch die drei reinen Grundfarben (Rot, Gelb, Blau) haben noch die Äußerlichkeit der Farbe, sie müssen in Gegensatz gestellt werden zu den drei Nichtfarben (Weiß, Schwarz, Grau), denn die Farben sollen nicht in natürliche Harmoniebeziehungen treten, reine Gestaltung ist nicht ‚Dekoration‘.“

Piet Mondrian²⁶

²⁵ Kasimir Malewitsch, Suprematismus: 34 Zeichnungen, Unovis, Vittebsk 1924, Reprint Artists Bookworks 1990, S. 3

²⁶ Zit. nach: Hess (zit. Anm. 21), S. 101f

Piet Mondrian kehrte 1914 aus Paris nach Holland zurück und gründete 1917 gemeinsam mit einigen gleichgesinnten Künstlern die Gruppe „De Stijl“. Ihr Ziel war die „Neue Gestal-

tung": „Das Leben des heutigen Kulturmenschen wendet sich mehr und mehr vom Natürlichen ab; es wird immer mehr abstraktes Leben. (...) So auch die Kunst! (...) – als reine Gestaltung des menschlichen Geistes kommt sie in einer rein ästhetisch gestalteten, in einer abstrakten Erscheinung zum Ausdruck.“ Die „Neue Gestaltung“ kann sich „nicht hinter dem verstecken, was das Individuelle kennzeichnet, hinter natürlicher Form und Farbe, sie muß vielmehr in der Abstraktion von Form und Farbe zum Ausdruck kommen – in der geraden Linie und in der zur Bestimmtheit geführten Primärfarbe. Die universalen Gestaltungsmittel wurden in der modernen Malerei auf dem Wege einer folgerichtig durchgeführten Form- und Farbabstraktion gefunden; als sie gefunden waren, trat wie von selbst die exakte Gestaltung reiner Beziehungen hervor und damit das Wesentliche alles gestaltenden Schönheitsempfindens.“²⁷

Mondrians Bilder dieser Zeit zeigen aber, daß dieser Prozeß noch nicht abgeschlossen war. Weder war die Reinheit der Primärfarben erreicht, noch hatte die gerade Linie ihre spätere Dominanz gewonnen. Vorherrschende Farben waren Rosa, Hellblau oder Ockergelb, die so angelegten Rechtecke und Quadrate, auch die kurzen schwarzen, horizontalen und vertikalen Linien machen noch den Eindruck, als würden sie relativ ungeordnet über der weißgrauen Fläche schweben. In den nächsten Jahren entwickelte Mondrian sein Konzept weiter: „Ich brachte die Rechtecke zusammen. Raum wurde weiß, schwarz und grau; Form wurde rot, blau oder gelb. Die Vereinigung der Rechtecke war gleichbedeutend mit der Verlängerung der Vertikalen und Horizontalen meiner früheren Periode über die gesamte Komposition. Es war klar, daß Rechtecke, wie alle besonderen Formen, einander beeinflussen und durch die Komposition neutralisiert werden müssen. Rechtecke sind ja niemals ein Ziel in sich selbst, sondern eine logische Folge ihrer bestimmenden Linien; sie erscheinen von selbst durch die Kreuzung horizontaler und vertikaler Linien.“²⁸ Die Form wurde bei Mondrian zur Farbe, bzw. sie äußerte sich als Beziehung, als Verhältnis der Farben zueinander. In seiner Theorie der Malerei als „Neue Gestaltung“ erfolgte eine Umformung von der Komposition zur Gestaltung, genauer: zur plastischen Gestaltung, die eintritt, wenn die

27 Piet Mondrian, Die neue Gestaltung in der Malerei, in: De Stijl, Jg. 1, Heft 1, Delft 1917, zit. nach: H. L. C. Jaffé, Mondrian und De Stijl, Köln 1967

28 Zit. nach: Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, 5. Aufl. 1976, S. 144

Formdarstellung durch reine Farben (Rot, Blau, Gelb) und Nichtfarben (Schwarz, Weiß, Grau) ersetzt wird. „Die neue Gestaltung“ hat die neue Realität in der Malerei gefunden, indem sie von der äußeren Oberflächenerscheinung abstrahierend nur das Innerste ausdrückt (kristallisiert). Sie hat die neue Realität errichtet durch die Komposition von rechtwinkligen Flächen von Farbe und Nicht-Farbe, die die umgrenzte Formdarstellung ersetzen (...) Durch Jahrhunderte hat die Malerei die Verhältnisse mit naturähnlichen Farben und Formen ausgedrückt, bis sie endlich erst in der Gegenwart ‚zur Gestaltung der Verhältnisse selbst‘ gelangte. Durch Jahrhunderte hat sie mit natürlichen Farben und Formen komponiert, bis jetzt erst die Komposition selbst ‚gestalteter Ausdruck‘ wurde, bis ‚ein Werk zu einem gestalteten Gegenstand‘ werden konnte.“²⁹

Das Bild strebte also danach, selbst Gegenstand zu werden. Das Bild ist real, konkret, trotz seiner abstrakten Erscheinung, und insofern wird die abstrakte Kunst in manchen Ausformulierungen zurecht „konkrete Kunst“ genannt: weil sie eben die Illusion des Realen getilgt hat, nichts darstellt, nur die konkreten Elemente der Darstellung zeigt. In der bloßen Darstellung des Verhältnisses der konkreten Elemente zueinander wird der Maler dem Musiker ähnlicher als dem historischen Maler-Vorbild. Reine Form- und Farbbeziehungen, Proportionen und Verhältnisse machen die Maler zu Komponisten, das Komponieren zur Gestaltung und das ehemalige Abbild zum Gebilde. Im Erstellen farbiger und formaler Äquivalenzen und Verhältnisse, die rein auf sich bezogen (selbstreferentiell) und nicht gegenstandsbezogen sind, gestaltet der Maler ein Gebilde oder komponiert einen Gegenstand, der er selbst ist und nichts substituiert. Der etwas verwirrende Ausdruck „plastisches Gestalten“ für „neue Malerei“ – aus der sich dann allerdings bald auch raumgreifende Konzepte (Wandmalerei, Architektur, Möbel) entwickelten – ist in diesem Zusammenhang zu verstehen. Plastisches Gestalten heißt Neutralisation von Farbe und Form, in gewisser Weise sogar Abschied von Farbe und Form (in ihrer traditionellen Bedeutung). „Nach Cézanne hat sich die Malerei mehr und mehr von der äußeren Erscheinung der Natur befreit. Futurismus, Kubismus und Purismus gelangten zu einer anderen

29 Piet Mondrian, Neue Gestaltung, Bauhaus-Buch Nr. 5, 1925, Reprint Mainz 1974, S. 30f

Gestaltung. Gleichwohl, so lange die Gestaltung sich irgendwelcher ‚Form‘ bedient, ist es ausgeschlossen, reine Verhältnismäßigkeiten zu gestalten. Aus diesem Grunde hat sich ‚die neue Gestaltung‘ von jeder ‚Form‘bildung befreit. So ist die Malerei dazu gekommen, sich durch ein Gestaltungsmittel auszudrücken, das rein malerisch ist: nämlich durch die reine Farbe, flächenhaft auf der Fläche. Die Malerei wird eine Kunst, gestaltend ‚auf die Weise der Kunst‘. (...) In tieferem, weiterem Sinne aber bedeutet Gestaltung nur ‚das, was ein Werk als gesetzmäßig einheitlichen Gegenstand gestaltet‘ und weiter nichts.“³⁰

Nach der Autonomie der Farbe durch die Unabhängigkeit vom Gegenstand brauchte die Farbe auch die Unabhängigkeit von der Form. Erst dadurch konnte die Fläche frei werden, konnte es zum freien Spiel der Farbflächen kommen. Die Verneinung der Form war Voraussetzung für die Freiheit der Fläche und der Farbe, ebenso wie die Dualität von Farbe und Nicht-Farbe. „Die Vernichtung der Form im Ausdrucksmittel und in der Komposition, die Ersetzung der Form durch ein universell-plastisches Mittel, die Schaffung einer ausgeglichenen Komposition, dies alles macht das gänzlich neue System der neuen Gestaltung aus.“³¹

Wenn Zeitgenossen unreflektiert eine scheinbar geometrische Sprache der Malerei Mondrians übernehmen, so übernehmen sie im Grunde schon das akademische Mißverständnis, die akademische Umformung der Mondrian'schen Malerei, denn dieser hat wie Delaunay die Geometrie abgelehnt. Die Vernichtung der Form, die angestrebte Befreiung von der Formbildung belegt dies deutlich. Für Mondrian war nur die Beziehung der Farben auf der Fläche wesentlich. Sehr aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der Aufsatz in Dialogform „Natürliche und abstrakte Realität“ von 1919/20. Mondrian gibt „zu bedenken, daß die Farbe so überwiegend von den äußeren Dingen zu uns spricht, daß wir durch sie leicht Gefahr laufen, in Betrachtung vor dem Äußeren und Unbestimmten zu verharren, anstatt das Abstrakte zu sehen. (...) Je mehr wir die Beziehung der Farbe sehen, desto weniger sehen wir die Farbe selbst. (...) Alles setzt sich aus Verhältnis und Gegenseitigkeit zusammen. Die Farbe existiert nur durch die andere Farbe, die Dimension wird durch die ande-

30 Ebenda, S. 32
31 Ebenda, S. 48

re Dimension bestimmt, und es gibt keine Position außer in der Gegenüberstellung mit einer anderen Position. Deshalb sage ich, die Beziehung ist das Wesentliche.“³² Hatte sich ursprünglich – von Cézanne bis zum Kubismus – die Form vom Gegenstand befreit, so wird schließlich die Farbe von der Form befreit, bzw. geht die Form in der Farbe auf.

7. Farbe als Material

Maurice Denis' Definition hat den Zustand der Farbe eindeutig an die Fläche gebunden und nicht an den Gegenstand. In dieser Verselbständigung und Verabsolutierung wurde die Farbe nicht mehr als Ersatz oder Darstellungsmittel, sondern als Produktions- und Konstruktionsmittel und somit als Material verwendet. Daher wurde auch die Art der Farbe, die Materialität der Farbe, ihr Pigment usw. erstmals relevant, ebenso der Farbauftrag, z. B. der Pinselstrich und seine Plastizität. Alle noch so kleinen, graduellen Operationen der Malerei, spezifische Merkmale des malerischen Prozesses, die bisher nur eine untergeordnete Rolle spielten (im höheren Dienste der Abbildung der Wirklichkeit), haben sich seit der Befreiung des Bildes von der Abbildung und der Farbe von der Gegenstandstreue im Laufe eines Jahrhunderts Schritt für Schritt, Bewegung für Bewegung verselbständigt und wurden zu Grundlagen für Epochen, Stilrichtungen, Künstler-Persönlichkeiten.

Sensibilisierung, differenzierte sinnliche Farbqualitäten, feinst abgestufte Modulationen wechseln ab mit berserkerhaftem Farbauftrag. Das rein sinnliche Genießen der Farbe, ungetrübt von der Gegenstandsreferenz, hat dazu geführt, daß – nach Jahrzehnten, wo gegenständliche oder geometrische Formen die freie Farbe und somit ihr freies Genießen noch fesselten – schließlich enorm dick aufgetragene und aufgeschwollene Farbmassen oder gar reine, auf die Leinwand oder den Boden gestreute Farbpigmente die Farbe als absolutes, reines Material erlebbar machten. Der Begriff der Entfaltung könnte am ehesten dazu dienen, die Verzweigungen zu kennzeichnen, mit der alle in die Tätigkeit des Malens eingeschlossenen Merkmale und Operationen sich transparent und evident machen, um schließlich isoliert bzw. totalisiert als alleinige künstlerische Tätigkeit ein Werk zu produ-

32 In: Michel Seuphor, Piet Mondrian, Köln 1956, S. 305ff

zieren. Haben im Dienste der Abbildung viele Elemente und Operationen zusammen gewirkt, um ein Werk herzustellen, genügen nun oft wenige Elemente, wenn nicht sogar nur ein Element oder eine Operation (z. B. eine einzige Farbe auf einer Fläche aufgetragen), um ein Werk zu produzieren. Die handwerkliche Komplexität wurde langsam durch eine konzeptionelle Komplexität (und handwerkliche Simplizität) ersetzt, was so weit ging, daß der Künstler selbst die handwerkliche Arbeit weder leisten mußte, noch konnte und nur mehr für das Konzept auktorial verantwortlich war. Diese Konzeptualisierungstendenz ist einer der Faktoren der Immaterialisation. Die Befreiung der Farbe hat also eine Explosion aller Teile, Komponenten und Operationen bewirkt. Diese Explosion mag für die konservative Ideologie wie eine Implosion wirken, in der die Malerei verschwindet, da alle historischen Merkmale der Malerei verschwunden sind.

Die Explosion der Farbe hat also nicht nur diese erstmals als pures Material freigelegt und damit Zugang zur Verwendung anderer Materialien geschaffen (beim Kubismus, bei Schwitters konnten Fundstücke wie gelbes Holz, blaues Papier etc. die entsprechenden Farben ersetzen), sondern sie hat das gesamte Koordinatensystem des Gevierts, das wir Tafelbild nennen, explodieren lassen.

III. Primat des Materials

1. Fläche und Faktur

Die „reine Malerei“ von Delaunay und die „Null-Form“ von Malewitsch haben die Malerei nicht nur vom Gegenstand befreit, sondern weitgehend auch von der Form. Der Ausdruck „Farbform“, wie er damals eingeführt wurde, und dann die 50er Jahre beherrschen sollte, zeigt deutlich, wie die Farbe bzw. auch die Nichtfarbe die Funktion der Form übernommen haben. Die Verabsolutierung der Farbe mußte daher in letzter Konsequenz als Auflösung des Bildes überhaupt erscheinen. 1921 zeigte Alexander Rodtschenko bei der Ausstellung „5 x 5 = 25“ (5 Künstler mit je 5 Arbeiten) erstmals das Triptychon „Reine Farbe Rot, reine Farbe Gelb, reine Farbe Blau“. Später schrieb Rodtschenko über diese Arbeiten: „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht und

habe drei Bilder ausgestellt: ein rotes, ein blaues und ein gelbes, und dies mit der Feststellung:

Alles ist zu Ende.

Es sind die Grundfarben.

Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben.

Jede Fläche hat bis an ihre Grenzen eine einzige Farbe.“³³

Gleich nach ihrer Präsentation bezeichnete Nicolai Tarabukin in einem Vortrag diese Arbeiten als die „letzten Bilder“, als „das Ende der Malerei“ und Rodtschenko als „Mörder und Selbstmörder“. Und stellte abschließend die Frage: „Wenn die Malerei tot ist, ist auch die Kunst tot?“³⁴

Doch weder war die Kunst zu Ende, noch die Malerei. Zwar hat Rodtschenko selbst die Malerei aufgegeben und sich der Fotografie und praxisbezogener Aufgaben der nachrevolutionären „Produktions-Kunst“ zugewandt, die ersten reinen monochromen Bilder der Kunstgeschichte sollten aber nicht die letzten bleiben. Rodtschenko hat bei diesen Bildern erstmals Farbe und Fläche gänzlich zur Deckung gebracht und die Form auf die Bildform beschränkt. Umso deutlicher wird das Bild selbst zum Gebilde, zum Gegenstand.

Die Identität von Farbe und Fläche, der Verzicht auf alle anderen Elemente des historischen Bildes konnten aber ein neues Element der Malerei, die Faktur, klar erkennbar machen. So schrieb 1922 Paul Westheim in seinem „Kunstblatt“ anlässlich der „Ersten russischen Kunstausstellung“ in der Galerie van Diemen in Berlin: „Rodtschenko bestreicht ein kleines Viereck – gleichmäßig, handwerklich intelligent – mit einem glänzenden Purpurrot. Eine Aufgabe, wie sie in unseren Gewerbeschulen Anstreicher- und Lackierlehrlingen für die Meisterprüfung gestellt wird. Es handelt sich darum, sich Klarheit zu verschaffen über den Fakturwert solcher Flächen. Eine matte Farbfläche wird gegen eine glänzende, eine glatte gegen eine gerauhte gestellt. Es wird untersucht, wie ein gemaltes Schwarz neben einer aufgeklebten schwarzen Papierfläche steht.“³⁵

Der Begriff „Faktur“ wurde 1914 durch die Schrift „Gestaltungsprinzipien der visuellen Künste. Faktura“ von Vladimir Markow eingeführt. Mit Faktur betont Markow das Wesen der Fläche, deren materiale Beschaffenheit, ihre Oberflächen-

33 Alexander Rodtschenko, Arbeit mit Majakowski, 1939, in: Von der Malerei zum Design – Russische konstruktivistische Kunst der zwanziger Jahre, Katalog: Galerie Gmurzynska, Köln 1981, S. 191

34 Zit. nach: Selim O. Khan-Magomedov, Rodchenko, The Complete Work, London 1986, S. 292

35 Paul Westheim, Die Ausstellung der Russen, in: Das Kunstblatt, Potsdam-Berlin 1922, S. 493-498

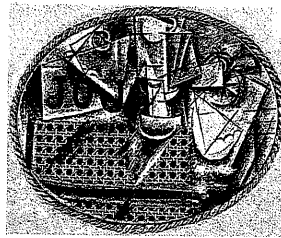
struktur. Markow begrüßt den Strich, den Fleck, der in das Weiße, in die Stille einbricht, der die reine Fläche beschmutzt, der im Schweigen der Seiten und Farbflächen ein „Geräusch“ hervorbringt. „Form“ entsteht durch die Bearbeitung des Materials. Dies ist Faktur. Die Materialien, auf denen, mit denen gearbeitet wird, können einander untergeordnet werden und sie können auch verschiedene Arten von Farben und von Flächen beinhalten: statt Leinwand Glas und Wolle, statt Farben Wachs oder Stahlwolle. Das Instrument, sei es ein Pinsel oder ein Körper, bestimmt, welche Formen dabei erreicht werden. Markow spricht auch schon von „immaterieller Faktur“ im Gegensatz zur „Schwere“, einem weiteren Begriff seiner Theorie.

War nach Maurice Denis' Definition die Fläche die Arena der Farbe, so wurde sie nun zur Oberfläche, die ihren Wert in sich selbst haben kann. Die Bearbeitung der Oberfläche und die dadurch entstehende Textur waren die neuen Ziele, wodurch sich die historische Erscheinungsweise des Staffeleibildes weiter veränderte. Neue Verfahren der Bedeckung und Bearbeitung der Oberfläche wurden entwickelt – nicht nur der individuelle, gestische Pinsel, sondern auch neue industrielle Produktionsweisen und -materialien wurden zugelassen. Die Geburt der „Industriellen Malerei“ (1958) eines Pinot Gallizio oder der Maschinenmalerei eines Jean Tinguely ist hier zu sehen, auch die gänzliche Übernahme der Malerei durch die Maschine ist hier bereits angelegt.

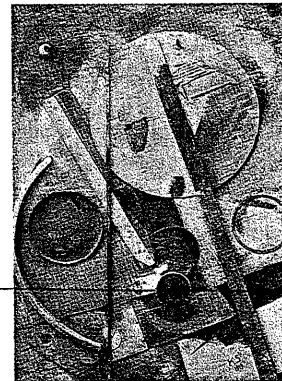
Markows Fakturtheorie, seine „Liebe zum Material“, ersetzte gleichsam die bisher dominierende Farbtheorie. Wie diese im 19. Jahrhundert geboren wurde und erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihren vollen bildlichen Ausdruck gefunden hat, so etablierte sich die zur Materialtheorie erweiterte Fakturtheorie erst in der zweiten Jahrhunderthälfte auf breiter Front.

2. Von der Collage zum Material

Bereits 1912 hat Pablo Picasso ein Stück Wachstuch, dessen Muster die Imitation eines Rohrgeflechts zeigt, in sein Bild „Stilleben auf Flechtstuhl“ eingefügt. Der Gegenstand wurde nicht mehr gemalt, sondern direkt genommen (auch wenn es sich hier noch um einen Stellvertreter handelt). In die kubisti-



Pablo Picasso, Stilleben auf Flechtstuhl, 1912



Kurt Schwitters, Arbeiter-Bild, 1919

sche Collage konnten in der Folge weitere Materialien Eingang finden. Picasso „schuf sich neue Mittel in den verschiedensten Stoffen, wie farbige Papierstreifen, Lackfarben, Zeitungspapier, wozu noch die ‚realen Einzelheiten‘ Wachsleinwand, Glas, Sägemehl usw. kommen“,³⁶ wie Daniel-Henry Kahnweiler berichtete. Durch die Integration von anderen Materialien in das gemalte Bild, durch das Nebeneinander verschiedener Materialien ergab sich eine unterschiedliche Strukturierung der Oberfläche des Bildes, die aber für die Kubisten kaum das eigentliche Ziel gewesen sein dürfte. Vielmehr war meist der Gegenstandsbezug der Materialien Ursache für deren Aufnahme in das Bild: „Eine neue Welt der Schönheit hat hier wieder die lyrische Malerei“ – Kahnweiler bezeichnete so den Kubismus – „entdeckt, die unbeachtet schlief in den Maueranschlügen, Schaufenstern, Firmenschildern, die in unseren Gesichtseindrücken heute eine große Rolle spielen.“³⁷ Auch bei der Kunst Schwitters, der die Gleichwertigkeit aller Materialien betonte, war das Material dem Bildganzen untergeordnet und war nicht Material um des Materials willen. „Das Material ist so unwesentlich wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt.“³⁸ Wenn es das Bild verlangt, bedient sich somit der Künstler „nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller erforderlichen Werkzeuge. Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgendeinen Zweck geformt waren oder nicht. Das Kindervagenrad, das Drahtnetz, der Bindfaden und die Watte sind der Farbe gleichberechtigte Faktoren.“³⁹

Dabei spielt einerseits der Materialreiz eine Rolle („Indem ich verschiedene Materialien gegeneinander abstimme, habe ich gegenüber der Nur-Ölmalerei ein Plus, da ich außer Farbe gegen Farbe, Linie gegen Linie, Form gegen Form usw. noch Material gegen Material, etwa Holz gegen Sackleinwand wertere“⁴⁰), andererseits wird das Material entformt. („Das Entformen der Materialien kann schon erfolgen durch ihre Verteilung auf der Bildfläche. Es wird noch unterstützt durch Zerteilen, Verbiegen, Überdecken und Übermalen. Bei der Merzmalerei wird der Kistendeckel, die Spielkarte, der Zeitungsausschnitt zur Fläche, Bindfaden, Pinselstrich oder Bleistift-

36 Daniel-Henry Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, München 1920, erweiterte Neuauflage Stuttgart 1958, S. 86

37 Ebenda, S. 40

38 Kurt Schwitters, Anna Blume und ich. Die gesammelten „Anna-Blume“-Texte, hrsg. von Ernst Schwitters, Zürich 1965, S. 14

39 Ebenda, S. 15

40 Kurt Schwitters, Merz 1920, in: Das Kunstwerk, 7/XI, 1958, S. 38

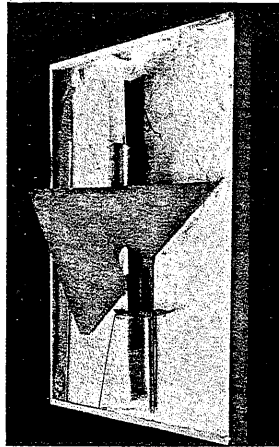
strich zur Linie, Drahtnetz, Übermaltes und aufgeklebtes Butterbrotpapier zur Lasur, Watte zur Weichheit.“⁴¹⁾

Bei Picasso, Braque und Schwitters ersetzte das Material nur die der Form dienende Farbe, bzw. die Form selbst. Wie schon die Farbe blieben auch die neuen Materialien der Darstellung untergeordnet, wurden nicht eigenständig und konnten so auch nicht zu einem führenden Element des Bildes aufsteigen.

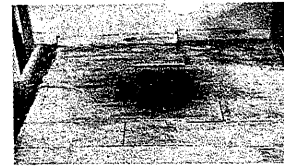
1913 besuchte der russische Künstler Wladimir Tatlin Paris, dort auch Picasso und lernte dessen neue Collagen und Bildreliefs kennen. Nach Moskau zurückgekehrt schuf er im Winter 1913/14 seine ersten Relief-Bilder, wobei er die bei Picasso gefundenen Anregungen radikalisierte, das Gegenständliche eliminierte und die Eigenheiten der verschiedenen Materialien und ihre wechselseitigen Beziehungen betonte, was auch schon im Titel der Arbeiten zum Ausdruck kommen konnte: „Relief-Bild: Auswahl verschiedener Materialien“. Bei diesem Werk verwendete Tatlin Stuck, Eisen, Glas und Pech.

Die Betonung der Oberfläche und der Materialien führte aber auch zu einer Neubewertung der Farbe: Sie wurde selbst als Material mit eigenständigen Eigenschaften erkannt. So schrieb der Künstler und Theoretiker Nikolai Tarabukin 1922: „Wenn wir diese allgemeine Definition (der Konstruktion) auf die Malerei anwenden, müssen wir als Elemente der malerischen Konstruktion die materialen und realen Elemente des Bildes sehen, die Farben also oder das Material, was immer es ist, die Textur, die Struktur der Farbe, die Technik, in der das Material bearbeitet ist, und andere Elemente, die, vereint durch die Konstruktion (das Prinzip), in ihrem Ensemble das Kunstwerk (das System) bilden.“⁴²⁾

Wird die Farbe als Material erkannt, mit eigenständigen Qualitäten, so kann sie auch ihre Verbindung mit der Fläche aufgeben und selbst zum Farbkörper werden. Der theoretischen Möglichkeit stehen allerdings technische Schwierigkeiten entgegen, sodaß es nur zu Annäherungen kam, wie bei den an sich völlig konträren Lösungen von Gotthard Graubner und Bram Bogart zu sehen ist. Die reine Farbe läßt sich als Pigment in einen Glaskasten füllen (was Yves Klein getan hat), als Tubenfarbe samt Tube eingießen (Arman) oder sie kann auch nur in der Vorstellung belassen werden: Lawrence



Wladimir Tatlin, Relief-Bild: Auswahl verschiedener Materialien, 1914



Lawrence Weiner, Eine Sprühdose von 400 Gramm Emailfarbe bis zur Entleerung direkt auf den Boden gesprüht, 1967/68

Weiner, „Eine Sprühdose von 400 Gramm Emailfarbe bis zur Entleerung direkt auf den Boden gesprüht“, 1967/68.

3. Kult der Materialien

So natürlich es einst schien, der Gegenstand bzw. die gegenständliche Welt seien der Ursprung der Malerei, so galt es nach der Verbannung des Gegenstandes aus der Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts als selbstverständlich, daß die Farbe den Platz des Gegenstandes als Ursprung der Malerei einnimmt. Selbst Malewitsch schrieb noch: „Der Suprematismus hat, wie auch die Malerei, als Ursprung die Farbe.“⁴³⁾ Doch die Malerei ist in ihrer Entwicklung nicht nur aus den Grenzen der Gegenständlichkeit herausgetreten, sondern auch aus den Grenzen der Farbe und der Fläche, gerade indem sie der inneren Logik der Autonomie der Farbe folgte. Die absolute Autonomie der Farbe hat nämlich die Selbstauflösung der Farbe produziert und damit nicht das Ende der Malerei, aber gewiß das Ende einer bestimmten Farbmalerie. Es werden zwar noch immer Gemälde mit Farben gemalt (bis heute und wohl auch noch weiter), doch das Primat der Farbe wurde durch das Primat des Materials ersetzt. Dieses neue Primat wurde mit dem „Kult der Materialien“ von Wladimir Tatlin eingeleitet. Tatlin betrachtete seit 1913 die Beschäftigung „mit Materialien“ als seine primäre künstlerische Aufgabe, wie dies seine Bildreliefs und Materialkonstruktionen bzw. -kombinate bezeugen. Zu diesen Kontra-Reliefs schrieb 1920 Cf. K. Umanskij: „Das Bild als solches ist tot, so behauptet der Tatlinismus. Dem Dreidimensionalen ist es zu eng auf der Bildfläche, neue Probleme fordern zu ihrer Lösung reichere technische Mittel, schließlich wird die Notwendigkeit, Bilder, Kunstwerke zu schaffen, die nur den Laien unterhalten – im besseren Falle abstoßen –, kritisch bedacht. Und so entsteht (1915) jene Tatlinische Maschinenkunst, deren Vorstufen in Experimenten Picassos und Braques (1913) zu suchen sind. Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihrem Bestandteil, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist – die Kunst des Kontrareliefs.“⁴⁴⁾

Ausgehend vom Faktura-Begriff wurde in Rußland eine spezifische Materialsprache entwickelt. Auch die Farbe wurde

41 Kurt Schwitters (zit. Anm. 38), S. 15

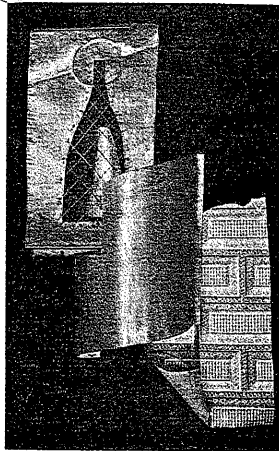
42 Nikolai Tarabukin, Von der Staffelei zur Maschine, Moskau 1923, zit. nach: Tendenzen der zwanziger Jahre, Katalog: Berlin 1977, S. 1/107

43 Kasimir Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, Köln 1962, S. 90

44 Cf. K. Umanskij, Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst, Der Ararat, Jänner 1920, S. 12ff

als eine Material-Schicht auf einer anderen Material-Schicht (Oberfläche) empfunden. Daher konnte die Farbe auch durch andere Materialien ersetzt werden. Holz, Glas, Metall und auch Farbe sind Materialien, die durch ihre jeweilige spezifische Beschaffenheit spezifische Gestaltungen erlauben. So schrieb Nikolai Tarabukin: „In der Malerei und in der Kunst im allgemeinen muß das Problem der Materialien separat betrachtet werden, d. h. der Maler muß ein Gefühl für Materialien entwickeln, er muß die jedem Material eigenen Charakteristika spüren, die die Konstruktion des Objekts mitbestimmen. Das Material diktiert die Form, und nicht umgekehrt. Holz, Metall, Glas usw. bestimmen verschiedene Konstruktionen. Folglich hängt die konstruktivistische Gestaltung von den benutzten Materialien ab: das Studium verschiedener Materialien bildet eine wichtige und eigenständige Überlegung.“⁴⁵

In Tatlins erstem Relief, „Die Flasche“ (1913), ist das zentrale Element ein gewelltes, poliertes Blech und ein Stück Tapete. Mit dem Material Blech wird aber auch bereits die Immaterialität eingeführt, denn poliertes Metall reflektiert an seiner Oberfläche das Licht und wirft es zurück. Das Material Glas oder Spiegel wird später diese Doppel-Funktion noch verstärken. Aus Holz und Metall entwickelte Tatlin eine Sprache der Materialien wie aus Konsonanten und Vokalen. Sein Freund, der Dichter Chlebnikow, hat übrigens ein Alphabet erträumt, in dem die Konsonanten aus Metall und die Vokale aus Glas waren. Bei seinen „Material-Kompositionen“ ging Tatlin ähnlich wie Chlebnikow vor. Für Tatlin galt: „Das Wort ist nur ein Bauelement, das Material ist ein Element des organisch geordneten Raumes.“⁴⁶ So konstruierte er seine Kontra-Reliefs wie poetische Wortkonstruktionen nach polaren bzw. binären Prinzipien. Die Materialien Metall und Holz, Glas und Karton, Gips und Teer, Kitt und Farben wurden wie abstrakte Sprachelemente behandelt. Margit Rowell schrieb dazu: „Der Künstler setzte Glas-, Holz-, Stuck- und Metallteile zusammen, jedes wegen seiner besonderen Materialsprache und formalen Möglichkeiten, aber von seinen ursprünglichen Bedeutungen befreit. Jedes Element besteht als das, was es ist: das Wort als solches, das Material als solches, eine reine Präsenz, ein direkter Empfindungs-Stimulus, der unvorhersehbare Eindrücke auslöst.“⁴⁷



Wladimir Tatlin, Die Flasche, 1913

45 Nikolai Taraboukin, *Le Dernier Tableau*, Paris 1972, S. 123f. Der Originaltext wurde anscheinend ab 1916 geschrieben und 1923 veröffentlicht.

46 Zit. nach: Troels Andersen, *Wladimir Tatlin*, Katalog: Kunstverein München 1970, S. 59

47 Margit Rowell, *Wladimir Tatlin. Form/Faktura*, in: *Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert*, Katalog: Münster 1980, S. 42

Dieses Kombinieren verschiedener Materialien zu einem Bildobjekt ist ein Aspekt der Faktura, den Markow in seinem Text von 1914 bereits in eine bestimmte russische Tradition stellte: „Laßt uns zurückschauen auf unsere Ikonen. Sie waren verziert mit Metallnimbis in Form von Kronen, Metallbesätzen auf den Schultern, Einfassungen, Einlegearbeiten. Sogar Gemälde wurden mit kostbaren Steinen und Materialien erhöht. (...) Durch das Getöse der Farben, den Klang der Materialien, die Versammlung von Faktura, werden die Menschen zur Schönheit, zur Religion, zu Gott gerufen.(...) Die Ikone ist ein unwirkliches Bild. Die wirkliche Welt wird in ihr innerstes Wesen durch das Montieren und Einarbeiten realer, greifbarer Objekte eingeführt. Man könnte sagen, daß dieses einen Kampf zwischen zwei Welten hervorruft.“⁴⁸

Der Bi-Polarität als Generalbaß und Grundriß der Materialmalerei zwischen Präsenz and Absenz, zwischen Material und Immaterialität wird hier schon angeschlagen: Unwirkliche Bilder treffen auf eine Wirklichkeit ohne Bilder. Diesen Konflikt (zwischen Geschichte und Utopie) hofften Tatlin und die anderen Konstruktivisten wie Rodtschenko eben durch den Konstruktivismus zu überwinden, den Tatlin 1932 so definierte: „Der ‚Konstruktivismus‘ in Anführungszeichen hat die organische Beziehung seiner Bemühungen, seiner Arbeit zu den Materialien nicht berücksichtigt. Im wesentlichen kann eine lebensnotwendige Form nur als Ergebnis der Dynamik dieser Wechselbeziehungen entstehen. (...) Mittlerweile, da neue Institutionen des kulturellen Lebens entstanden sind, in denen die werktätigen Massen leben, denken und ihre Talente ans Licht bringen werden, sind vom Künstler nicht nur äußerlich dekorative, sondern zuallererst Objekte gefordert, die im Einklang stehen mit der Dialektik dieser neuen Lebensform.“⁴⁹

Der Konstruktivismus versuchte also, Tektonika und Faktura nicht nur als dekorative Elemente, als sinnliches Gepränge von Material, als Effekt von Sinneseindrücken auf das Bewußtsein zu zelebrieren, sondern als Medien zu benützen, die Kunst im sozialen Kontext zu verankern, neue Formen und brauchbare alltägliche Gegenstände für das Leben zu schaffen. Stoffliche Materialität und sozialer Kontext sind also nur zwei Aspekte der Identität des Materials. „Lebensnotwen-

48 Zit. nach: Rowell (zit. Anm. 47), S. 41

49 Zit. nach: Rowell (zit. Anm. 47) S. 36f

dige Form“ bedeutet, daß nur eine bestimmte Form jedem Material angemessen ist, nämlich die, welche eine präzise Funktion im sozialen Kontext erfüllt. Das Material es selbst sein zu lassen, die Identität des Materials zu betonen, ist eine Materialtreue, welche die bisherige Farbtreue bzw. Gegenstandstreue ersetzt.

Die Monographie von Nikolai N. Punin über „Tatlin. (Gegen den Kubismus)“ von 1928 erläutert die erwähnten Aspekte der Einführung des Materialbegriffs in das Bilddenken („Die Materialien sind die Elemente der modernen Kunst“) besonders einleuchtend. Im Kapitel „III. Das Material und das Volumen“ schreibt Punin: „In der Zeit vor der Herrschaft Peters I. hat die russische Malerei die Farben als Material, als Resultat der Farbpigmente behandelt; zwar bemühte sie sich um flächenhafte, ja sogar dekorative farbenreiche Kompositionen, doch von einigen Ausnahmen abgesehen, betrachteten die Ikonenmaler die Farbe als Valeur. (...) Die sogenannte Korpusmalerei, die auf althergebrachten und festgefühten Techniken beruht, ist bis zu einem gewissen Grade eine nationale Eigenschaft der russischen Malerei. Tatlin hat diese Technik und dieses Verständnis der Farbe instinktiv von der Ikonenmalerei übernommen und sie erst später bewußt über die französische Manier in der Malerei gestellt. (...) Die Farbe, als Material verstanden, führte zwangsläufig dazu, daß der Künstler sich mit dem Material an sich befaßte. Für das professionelle Denken galt als ein solches Material in erster Linie die Oberfläche, die im weiteren zur Malfläche werden mußte. Alles, was außer dieser Fläche existierte, mußte vergessen werden, und wenn dies nicht gelang, mußte es herabgesetzt, außer acht gelassen, nicht anerkannt werden. (...) Die Bearbeitung der Fläche mit Hilfe der Farbe, das ist die wirkliche Aufgabe des Malers. Die Oberfläche aber ist ebenso wie die Farbe selbst ein Material, mit räumlicher Ausdehnung, geräumig, strukturiert, weich oder hart, zerbrechlich oder dehnbar und elastisch massiv und schwer, das wie jedes Material seine eigene Form sucht.“⁵⁰ Die Werke Tatlins gehören zu den Begründern jener Richtung, für die ab 1921 der Ausdruck „Konstruktivismus“ eingeführt wurde. Tatlin war also Initiator, aber nicht Urheber des Begriffs Konstruktivismus. Rückwirkend wurde dann in den 20er Jahren die gesamte Kunst der

50 Zit. nach: Larissa Alexejewna Shadowa, Tatlin, Budapest 1984, Weingarten 1987, S. 418f

russischen Avantgarde „Konstruktivismus“ genannt und ersetzte Ausdrücke wie „Futurismus“, „Kubofuturismus“ etc. Mit dem Schlachtruf „Unter die Kontrolle des Tastsinns mit dem Auge“ verkündete Tatlin 1913 sein Interesse für in der Malerei nicht übliche Stoffe und Materialien. 1920 war seine Losung „Durch Aufdecken der Gesetze des Materials zum neuen Gegenstand“.

4. Von der Faktur zur Konstruktion

„Folglich war es die Farbe, die den Anstoß zur Befreiung der Malerei vom Gegenstand gegeben hat.“

„Der Konstruktivismus in seiner speziellen Bedeutung besteht aus drei aktiven Tätigkeiten: der Tektonik, der Konstruktion und der Faktur.“

Warwara Stepanowa⁵¹

Im Katalog der 10. Staatlichen Ausstellung „Ungegenständliches Schaffen und Suprematismus“, bei der auch die weißen Bilder von Malewitsch und Rodtschenkos schwarze Bilder gezeigt worden sind, schrieb Alexander Wessnin: „Wenn man den Prozeß des ungegenständlichen Schaffens in der Malerei untersucht, so findet man zwei Momente: ein geistiges – der Kampf gegen den Gegenstand und die ‚Abbildung‘ zugunsten der Freiheit des Schaffens und der Proklamierung des Aufbaues und der Erfindung – und ein zweites Moment – die Vertiefung der professionellen Anforderungen an die Malerei. Die ungegenständliche Malerei mußte nach dem Verlust des literarischen Sujets die Qualität ihrer Werke steigern, die bei ihren Vorgängern z. T. dem Sujet des Bildes entnommen wurde. An den Maler werden jetzt höchste, ich möchte sagen wissenschaftlich professionelle Anforderungen hinsichtlich der Textur (Faktura), der Meisterschaft und der Technik gestellt, wodurch das Bild im ungegenständlichen Schaffen auf den berühmten Sockel der malerischen Kultur gelangt.“⁵²

Diesem wissenschaftlichen Anspruch versuchte auch das von Wassily Kandinsky 1920 anlässlich der Gründung des Instituts für künstlerische Kultur (INCHUK) veröffentlichte Arbeitsprogramm gerecht zu werden: „Arbeitsziel des Institutes ist die Wissenschaft, die analytisch und systematisch die

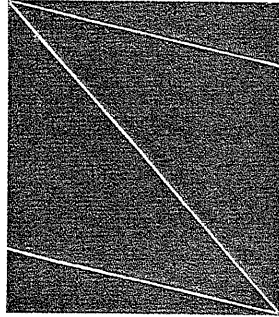
51 Zit. nach: Alexander Nikolawitsch Lawrentjew, Warwara Stepanowa. Ein Leben für den Konstruktivismus, Weingarten 1988, S. 170 u. 175

52 Alexander Wessnin, Ungegenständliches Schaffen, in: 10. Staatliche Ausstellung „Ungegenständliches Schaffen und Suprematismus“, Moskau 1919, zit. nach: Hubertus Gäßner, Eckhart Gillen, Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln 1979, S. 76

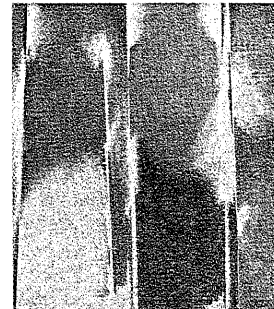
Grundmerkmale sowohl der einzelnen Künste als auch der Kunst im ganzen erforscht.⁵³ Auf der Grundlage dieser Untersuchungen sollte dann ein „Kunstwörterbuch“ erstellt werden, daß über die Wirkung der einzelnen elementaren Gestaltungsmittel sowie über die Möglichkeiten ihrer Kombination Auskunft gibt. Kandinskys Methode basierte im wesentlichen auf der psychischen Wirkung der Ausdrucksmittel und wurde deshalb heftig bekämpft. Unter der Führung Rodtschenkos bildete sich noch im selben Jahr die Arbeitsgruppe für objektive Analyse, die „emotionale (und ethische) Momente als subjektive Ursachen dieser oder jener Erscheinungen in der Kunst“ nicht ausschloß, sie aber als „zweitrangige Merkmale“ nicht in ihre „Forschungsmethoden“ integrierte. „Eine wissenschaftliche Analyse (...) muß immer mit konkretisierten Begriffen operieren. Im gegenteiligen Fall ist die Analyse nicht mehr wissenschaftlich und gerät ins Gebiet der Metaphysik, Mystik usw.“⁵⁴

Wichtig war jedoch allen die Klärung der Begriffe. Auch Alexei Gan, zusammen mit Rodtschenko und Stepanowa Begründer der ersten Arbeitsgruppe für Konstruktion im IN-CHUK, führte in einem Vortrag vom 28. März 1921 drei Elemente für den Konstruktivismus an – die Textur, die Konstruktion und die Faktur: „Tektonik ist die Benützung von Material auf industriellem Niveau. Konstruktion meint Arbeiten mit Material, eine Methode, große Mengen von Material zu sparen. Faktura ist die bewußte Selektion und Anwendung von Material. Licht und Raum werden zu Materialien wie Volumen, Oberfläche, Farbe.“⁵⁵ Rodtschenko präziserte bei diesem Vortrag Einwände: „Faktura ist im Augenblick das Material selbst. Wir bearbeiten nicht mehr nur die Oberfläche des Materials. Wir intervenieren direkt mit dem Material. Für uns ist nur das Material und seine Komponenten wichtig. Wir verleihen dem Material mehr Bedeutung als der Art und Weise, mit der es auf der Oberfläche bearbeitet wird. Wir behandeln keine Oberfläche des Materials, wie der Maler, sondern benützen das Material direkt. Wir bewegen uns vom Material zur Konstruktion. Konstruktion ist die geeignete Organisation materialer Elemente.“⁵⁶

An der Schwelle des Übergangs von der suprematistischen und konstruktivistischen Malerei zur Konstruktion spa-



Alexander Rodtschenko, Eine Linie, 1920



Alexander Rodtschenko, Komposition, Auflösung der Fläche, 1921

tialer Objekte definierte Rodtschenko dann in seinem Vortrag „Die Linie“⁵⁷ das Abbild als Gebilde. „(...) das Bild hat aufgehört, Bild zu sein, um Malerei und Objekt zu werden.“ Eine Position, die Robert Ryman z. B. heute noch beschäftigt. Als das Problem der Farbe von der Repräsentation separiert worden war, tauchte die Bedeutung der Fläche auf und verlangte nach neuen Organisationsprinzipien: „Die Fläche übernahm als Ganzes die Funktion der Malerei...“ Dabei verlor auch der Pinselstrich an historischer Bedeutung: „Der Pinselstrich ... wurde ein inadäquates Instrument und durch andere ersetzt (!), die es leichter und angebrachter machten, die Fläche zu behandeln. Presse, Roller, Feder, Lineal, Kompaß kamen in Gebrauch.“ Wichtig wurde die Linie: „Die Linie ist Anfang und Ende sowohl in der Malerei als auch, allgemeiner, in jeder Konstruktion. (...) So hat die Linie den totalen Sieg errungen und schleifte die letzten ‚Bastionen‘ der Malerei: Farbe, Tonalität, Textur und Flächenform völlig. (...) Nachdem wir die primäre Bedeutung der Linie als ein Element dargelegt haben, das allein die Konstruktion und das Schöpferische ermöglicht, verwerfen wir gleichzeitig die ganze Farbästhetik, alles Faktuelle und jeden Stil, denn alles, was die Konstruktion verdeckt, ist Stil.“

Die Hauptidee des Konstruktivismus war, Stil durch Technik zu ersetzen: „Die materiale Gestaltung des Objektes soll die ästhetische Kombination ersetzen. Das Objekt soll als Ganzes behandelt werden, es darf keinen erkennbaren Stil vertreten, sondern muß ganz einfach auf derselben Stufe stehen wie ein industrielles Produkt, wie zum Beispiel ein Wagen oder ein Flugzeug.“⁵⁸

Der ästhetische Wert von Farbe, Faktura und Stil wird negiert. Dadurch wird „das Konzept des Bildes als Produkt von Malerei, d. h. einer auf einer Staffelei montierten Leinwand, ersetzt durch die Praxis, etwas im Raum zu konstruieren. Der wahre Wert der Konstruktion, d. h. als Organisation eines realen Objektes, kann nur mit physischem Material realisiert werden. (...) Wir können daher Konstruktion als ein System definieren, in dem ein Objekt dank des richtigen Gebrauchs von Material realisiert wird.“⁵⁹ Rodtschenko geht daher in der Tat von der Malerei über zur Produktion von Fotomontagen, spatialen Objekten und Gebrauchsgegenständen.

53 Wassily Kandinsky, Schematisches Arbeitsprogramm des Institutes für Künstlerische Kultur. Moskau 1920, zit. nach: Gaßner/Gillen (zit. Anm. 52), S. 106

54 A. Babicev, Notizen zum Programm der Arbeitsgruppe für Objektive Analyse, um 1920, zit. nach: Gaßner/Gillen (zit. Anm. 52), S. 109

55 Zit. nach: Khan-Magomenev (zit. Anm. 34), S. 92f

56 Ebenda

57 Alexander Rodtschenko, Die Linie, Mai 1921, zit. nach: Gaßner/Gillen (zit. Anm. 52), S. 116

58 LEF, 1923, zit. nach: Camilla Gray, Das große Experiment, Die russische Kunst 1863 – 1922, London 1962, Köln 1974, S. 235

59 Rodtschenko (zit. Anm. 57)

Bei den raschen und radikalen Veränderungen in der russischen Kunst dürfen die gesellschaftspolitischen Bezüge nicht übersehen werden. So haben Rodtschenko und Warwara Stepanowa 1921 auch das Produktivistenmanifest veröffentlicht, das mit dem Satz „Die Aufgabe der Konstruktivistengruppe ist, der materialistischen, konstruktiven Arbeit einen kommunistischen Ausdruck zu verleihen“ beginnt und mit den „Schlagworten der Konstruktivisten“ endet: „1. Nieder mit der Kunst, lang lebe die Technik. 2. Religion ist Lüge. Die Kunst ist eine Lüge. 3. Töte die letzten Bindungen des menschlichen Denkens an die Kunst. 4. Nieder mit der Pflege der Kunsttraditionen. Lang lebe der konstruktivistische Techniker. 5. Nieder mit der Kunst, die die Unfähigkeit der Menschheit nur verschleiern. 6. Die kollektive Kunst der Gegenwart ist konstruktivistisches Leben.“⁶⁰

Der von Rodtschenko und seinen Mitstreitern vollzogene Abschied vom Bild war nicht nur Resultat einer konsequenten Reduktion der einzelnen Bildmittel, die ihn zur Farblosigkeit (Schwarz auf Schwarz), zur Linie als einzigem Element und zur Monochromie, zur Deckungsgleichheit von Farbe und Fläche geführt hat, sondern auch Ausdruck seines gesellschaftspolitischen Engagements, denn: „Die Staffeleikunst wurde mit der bürgerlichen Gesellschaft geboren – und sie wird mit ihr sterben.“⁶¹

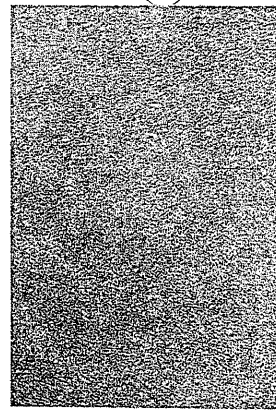
5. UNISMUS – Das einheitliche Bild

Flächenmalerei und Faktur-Malerei haben in der zweiten Hälfte der 20er Jahre in Polen eine eigenständige Weiterentwicklung erfahren. Henry Berlewi publizierte 1924 im Magazin „Der Sturm“ seine Theorie der „Mechano-Faktur“. In der Warschauer Zeitschrift „Blok“ veröffentlichte der gebürtige Russe Wladyslaw Strzeminski 1924 zum ersten Mal die Grundsätze seiner Theorie des „Unismus“, eine Vorwegnahme der Monochromie, der Primärstrukturen und der Zero-Bewegung der 50er und 60er Jahre.

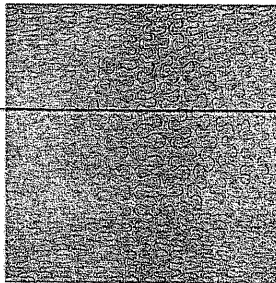
1922 kamen Strzeminski und seine Frau, die Bildhauerin Katarzyna Kobro, beide Schüler von Malewitsch, nach Polen und wurden so zu Mitbegründern des polnischen Konstruktivismus. 1928 publizierte er „Unismus in der Malerei“: „Die gleiche Lichtkraft der Farben verbindet das Bild, bildet seine

60 Alexander Rodtschenko/Warwara Stepanowa, Produktionsmanifest, Moskau 1921, zit. nach: Tendenzen (zit. Anm. 42), S. 102f

61 B. Arvatov, Die Reaktion in der Malerei, 1925, zit. nach: Gafner/Gillen (zit. Anm. 52), S. 149



Wladyslaw Strzeminski, Unistische Komposition 10, 1931

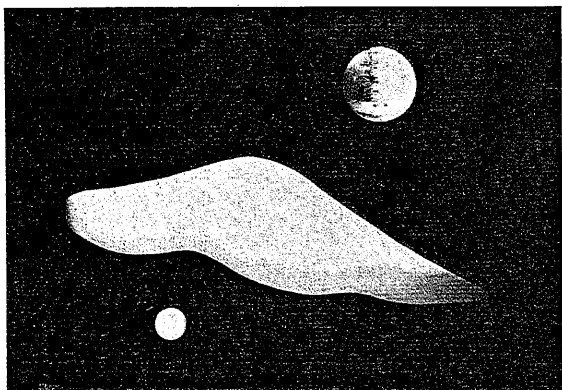


Wladyslaw Strzeminski, Unistische Komposition 13, 1934

Einheitlichkeit. Keine Farbe springt von den anderen ab, keine vertieft sich: es bleibt eine einheitliche Formenmasse und Bildoberfläche, die gänzlich mit der Oberfläche des Blendrahmens verbunden ist. Die Farbenlösung macht das Bild einheitlich und verlangt infolgedessen nach keinen Zwangslösungen, die die zerschlagenen Farben verbinden würden, also das, was nicht zu verbinden ist, was keine anderen Mittel verbinden können. Erst jetzt kann die Unabhängigkeit der Farbe von der Linie beseitigt werden. Nicht die Linie sollte ausbessern, was die Farbe zerschlägt, nicht die Linie verbindet das durch die Farbe zerrissene Bild, sondern es entsteht ihre harmonische Tätigkeit, die das gemeinsame Ziel haben – ein einheitliches Bild zu schaffen, das in allen seinen Teilen verbunden ist und aus den angeborenen Eigenschaften herauswächst: aus dem Rechteck und der Flächenhaftigkeit. Das einheitliche Bild bedeutet keinen Formenzusammenstoß, kein Drama, wohl aber wie jeder Organismus eine harmonische Tätigkeit aller seiner Teile, es bedeutet Gleichsetzung des Linien- und Farbausdrucks. Jedes von den Bauelementen des Bildes: Linie, Farbe, Faktur – strebt nach dem gemeinsamen Ziel, aber jedes von diesen Elementen – auf seine ihm gemäße Art und Weise.“⁶²

Nach der Emanzipation der Farbe kam die Emanzipation der Fläche mit Hilfe der Faktur. Sogar eine Überwindung der Fläche wurde angestrebt: die Emanzipation der Wand. Die Malewitsch-Doktrin von der Bildfläche als befreitem Nichts verlangte, daß durch die Reduktion auf eine Farbe die optische Einheit des Bildes erzeugt und somit die Identität des Bildes mit sich selbst (als Gegenstand) garantiert wird. Strzeminski hat die Prinzipien des Unismus auch auf die Skulptur und Architektur übertragen. 1931 publizierte er gemeinsam mit seiner Frau das Buch „Raumkomposition. Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus“. Darin wurden die unistischen Bild- und Raumkonzepte vertieft und ausformuliert: „Der Unismus der Malerei strebt nach der flachen optischen Einheit, die in sich geschlossen und gleichzeitig dem Umfeld gegenüber gleichgültig ist. Die unistische Bildhauerei bezweckt die Einheit der Skulptur mit dem Raum, also die räumliche Einheit. Die allgemeine Voraussetzung des Unismus ist die Einheit des Kunstwerkes mit dem Ort, an dem es entsteht und mit

den natürlichen Bedingungen, die es vor der Entstehung des Kunstwerkes gab. Das Feld, auf dem das Bild entsteht, ist die ebene Fläche der Leinwand und das Viereck des Rahmens. Mit dieser begrenzten, flachen und geschlossenen Ebene, die von der Umgebung isoliert ist, muß man die Formen des Bildes in Obereinstimmung bringen und sie bis zur organischen Einheit fortführen, die die Formen des Bildes mit seiner Fläche und seinen Grenzen verbinden würde. Dadurch bildet man eine ebene optische Einheit, die von der Umgebung durch den Blendrahmen abgegrenzt wird. Die optische Einheit kommt bis zu den Grenzen des Bildes und bricht ab.“⁶³



Man Ray, Der Redner, 1935

6. Das befreite Material

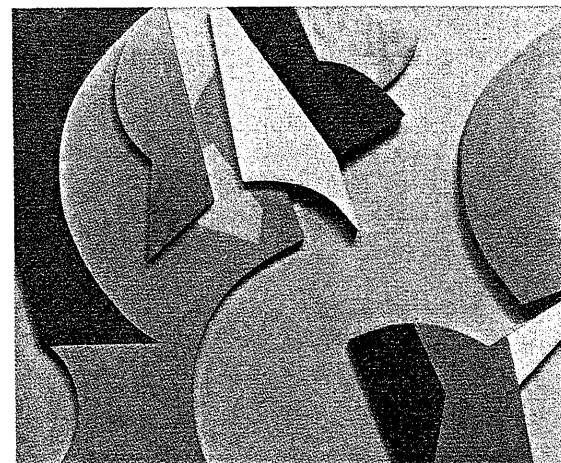
Die im Kubismus und von Tatlin geschaffenen Material-Collagen, -Assemblagen, -Kompositionen und Bildreliefs haben unwiderruflich unsere Auffassung von den Möglichkeiten des Bildes, des Bildobjekts verändert. Materialkontraste ersetzen Farbkontraste. Diese radikale Umwälzung kann nicht mehr zurückgenommen, sondern nur mehr weiter ausgearbeitet und differenziert werden. Schon Picassos Bildreliefs aus den Materialien Holz, Tapete, Zeitungspapier, Karton, Blech, Sand, Draht, Nägel, Schnur, Wachstuch, Sackleinwand, Schrauben usw. wirken wie die universale Grammatik, aus der alle späteren Material-Maler ihre Sätze bauen sollten. Die neuen Möglichkeiten standen Künstlern verschiedenster Ausrichtung zur Verfügung: So haben etwa Vertreter des Fu-



Hans Arp, Relief Dada, 1917

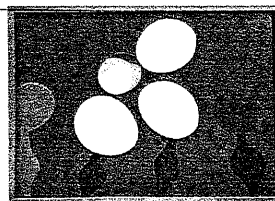
63 Ebenda, S. 37

turismus (wie Enrico Prampolini), Dadaisten (wie Man Ray) oder Surrealisten (wie etwa Joan Miró) polymaterielle Werke geschaffen.



Hans Arp, Abstrakte Komposition, 1915/16

Neben den Merzbildern von Kurt Schwitters bedeuteten dabei vor allem die Materialreliefs von Hans Arp eine echte Weiterentwicklung. Arp gelangte über Holzschnitte, Stickerien und Tuschezeichnungen, die auf biomorphen Formen beruhten, zu seinen frühen Reliefs und Collagen, die von Anfang an (1915/16) die Komposition des Zufalls als Prinzip einführten. Arp klebte oder legte nicht wie bisher Schicht auf Schicht, er schnitt nicht nur aus, sondern auch durch. Er schnitt Formen und Figuren in das Material hinein. Collagen sind bei Arp räumliche Schichtungen, Reliefs, Durchlöcherungen, Durchbohrungen einer Schicht bzw. Fläche. Wesentlich ist dabei nicht nur die Erfindung des Lochs (siehe dessen Einfluß bis zu Henry Moore), die Bejahung des Zufalls (siehe John Cage), die „Konfiguration“ als Kompositionsprinzip konkreter, freier, organischer Formen, sondern auch die daraus resultierende Auffassung der Bildfläche (siehe ihren Einfluß auf Kelly, Stella usw.).



Hans Arp, Balkon I, 1925

1912–19 hat sich als das Dezenium erwiesen, in dem das Material nicht nur sein Primat, sondern sogar sein Monopol als einziges und universales Gestaltungsmittel beanspruchte. In diesem Jahrzehnt ereignete sich der Bruch des Bildes als

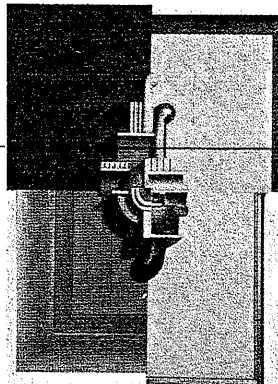
Folge des semiologischen Bruches der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert. Der Krise der Repräsentation, wie sie sich in der Abstrakten Kunst artikuliert, folgte schon sehr früh ein neues Prinzip, nämlich die Gestaltung auf der Grundlage des Materials. So heißt es in der 1923 von Hans Richter in Berlin herausgegebenen Zeitschrift „Material zur elementaren Gestaltung“: „Die Grundforderung elementarer Gestaltung ist Ökonomie. Reines Verhältnis von Kraft und Material. Das bedingt elementare Mittel, völlige Beherrschung der Mittel. Elementare Ordnung, Gesetzmäßigkeit. In Frankreich, dem Land der künstlerischen Tradition, kam man zur Auflösung des Bildgegenstandes, in Holland („Stijl“) und in Rußland (Konstruktivisten und Malevics-Tatlin) zur praktischen Arbeit – in Deutschland haben die letzten Konsequenzen bisher offenbar nur die Meinung erweckt, es handle sich wieder einmal um einen neuen Ismus, und zwar um einen von seltener Barbarei und Roheit – nämlich was das Gefühlsmäßige anbelangt.“⁶⁴

Materialgerechtigkeit und praktischer Einsatz der Kunst waren auch Prinzipien des 1919 in Weimar von Walter Gropius gegründeten „Bauhauses“. So wurden im Vorkurs von Johannes Itten die Studenten aufgefordert, verschiedene Materialien zu kombinieren, um die materialimmanenten Möglichkeiten kennenzulernen: „Materialstudien dienen der Erweiterung der optischen Beobachtungen und des Tastsinns. Durch genaues Anschauen und Abtasten, dann intellektuelle Analyse der Sinneseindrücke und deren Übertragungsmöglichkeiten in das Gebiet formaler Kontrastwirkungen – im vertieften Sinne ein Erfühlen des Wesentlichen und seiner Bewegungsform – das Resultat, in eine körperliche Bewegung übertragen, läßt den Gestaltungscharakter entstehen.“⁶⁵

Die ornamentalen Bildreliefs von Oskar Schlemmer, welche den Rahmen auflösten und die Bildfläche an die Wandfläche anglichen – wie es dann für die 70er Jahre charakteristisch werden sollte – waren dabei herausragende Leistungen. Aber auch andere Arbeiten waren zukunftsweisend, wie Wulf Herzogenrath ausführte: „Andere Reliefs beziehen die Scheinlogik mechanischer Geräte und Materialkontraste ein, wie sie in dieser pointierten Form nicht einmal die Dadaisten trotz aller Liebe für optische Präzisionsinstrumente und Ma-



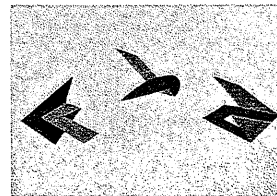
M. Mirkin, Materialstudie aus dem Vorkurs von Johannes Itten, um 1920



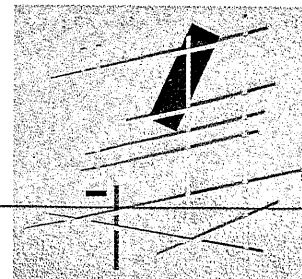
Oskar Schlemmer, Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen, 1919/23

⁶⁴ Material zur elementaren Gestaltung, hrsg. von Hans Richter, Berlin 1923, Reprint München 1986, Nr. I, Umschlag

⁶⁵ Johannes Itten, Pädagogische Fragmente einer Formenlehre, in: Die Form, V, 1930, S. 148



Laszlo Peri, Raumkonstruktion, 1923



Friedrich Vordemberge-Gildewart, Relief im Treppenhaus, 1950

⁶⁶ Wulf Herzogenrath, Vom Ornament zum Heizungskörper oder: Warum gab es so wenige Reliefs am Bauhaus?, in: Reliefs (zit. Anm. 47), S. 65

⁶⁷ „Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que lui-même en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que lui-même.“ Art Concret, Numéro d'Introduction, Paris April 1930, S. 1

schinen gebaut haben. Ein drittes Relief zieht bewußt den Tastsinn an, ein Objekt zum Anfassen, zur Erkenntnis der Unterschiedlichkeit der Materialien, wie sie dann bis 1928 streng konstruktivistisch im Vorkurs von Moholy-Nagy gebaut wurden. Diese strengen Reihungen unterschiedlich bearbeiteten Materials oder Kombinationen verschiedener Materialien wirken gerade heute wieder in ihrer elementaren Aussage und weisen auf Haltungen von Künstlern in den siebziger Jahren voraus, weil hier grundlegende Materialeigenschaften sichtbar gemacht werden sollten.“⁶⁶

Einzigartig sind die bemalten konstruktivistischen Betonreliefs bzw. Betonbilder von Laszlo Peri aus dem Jahre 1923. Die Fakturtheorie der Russen, die rahmensprengende Auffassung der Bildfläche als Wandfläche des Bauhauses (die befreite Fläche) und die konstruktivistischen Formenprinzipien vereinigen sich hier zu reinsten Materialbildern, die sich außerordentlich geschichtsträchtig erweisen sollten. Von „Shaped Canvas“ bis Arte Povera scheinen sie alles vorwegzunehmen – Kelly, Stella, Fontana, Förg, Palermo, Knoebel usw.

Die Schichtenbildungen und Perforationen bei den Collagen und Relief-Bildern, die Thematisierung der Verhältnisse von Bildfläche und Wandfläche, von Bildfeld und Umfeld haben die Einheit der Bildfläche gesprengt und somit auch den Rahmen zerrissen. Die gleichsam frei gewordenen Rahmensegmente konnten wiederum als Material benutzt werden, als Kompositionselement auf die Bildfläche wandern oder zu „Rahmenbildern“ werden, zu offenen Bildformen, die als „Reliefs“ an der Wand befestigt sind (siehe Friedrich Vordemberge-Gildewart). Diese Überlegungen führten später zu Arbeiten wie jenen von Georg Herold und anderen.

Die Entwicklung des Materialbildes wurde dann in den 30er Jahren besonders von den Gruppen „Abstraction Création“ und „Art Concret“ vorangetrieben. Vor allem Leon Tutundjian hat mit seinen Bildreliefs bzw. Materialbildern (1929) aus bemaltem Holz und Metall (in den Farben schwarz und grau) wegweisende Arbeiten geschaffen, die Modelle für Künstler der 60er Jahre wurden. Als Basis der „konkreten Malerei“ galt gemäß Gründungsmanifest strikt der bloße Eigenwert der piktoralen Elemente.⁶⁷ Die Künstler Tutundjian, Jean Helion, Theo van Doesburg u. a. veröffentlichten auch ein

Manifest der Farbe Weiß: „Vers la peinture blanche“, Glied einer nicht abreißenden Kette (Malewitsch, Unismus, Fontana, Rauschenberg, Manzoni, Zero, Ryman etc.).

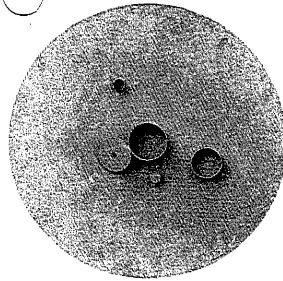
Angesichts der Arbeiten aus dem Kreis der zweiten Generation der abstrakten Kunst erkannten die „Väter“ der Abstraktion sehr wohl, wie sehr diese Materialbilder, wenn auch noch in nuce, keine Bilder mehr im historischen Sinn waren. So schrieb Mondrian 1934 an Jean Gorin, der seit 1929 polychrome Reliefs herstellte und später Anreger im Kreis um die Galerie Denise René war: „Ihre Arbeiten und die von Domela bewegen sich fort vom Staffelei-Bild, ein Weg, der sich teilweise schon in den Werken eines van Doesburg und Vantongerloo ankündigte. Das ist in meinen Augen ein Fortschritt, denn wie Sie wissen, glaube ich an die letztmögliche Auflösung der Kunst. Es gibt jedoch ein Hindernis, und das sehe ich darin, daß sie vielleicht ihre Werke nicht so ausstellen sollten als wären es Gemälde ...“⁶⁸

Diese Materialbilder, etwa von César Domela und Carl Buchheister (Aluminiumbild, 1930) bewegten sich zum Teil auch in Richtung Immaterialität. Neben den schon gewohnten Materialien, wie Holz oder Metall, finden auch neue Eingang, wie etwa Plexiglas, womit gewisse transzendente und immaterielle Tendenzen gleichsam vorweggenommen werden.

7. Form, Material, Sinn

Die Diktatur der Repräsentation reicht tief: Die Formfrage überdeckt die Frage nach dem Sinn. Nicht nur die vielen Untersuchungen mit Titeln wie „Form und Sinn“, „Form und Inhalt“, „Formensprache der Kunst“ bezeugen die heimliche Gleichung von Form und Sinn, die eine Folgewirkung der Verpflichtung zur Darstellung ist. Form konnte deshalb mit Sinn gleichgesetzt werden, weil man unter Form insgeheim immer und ausschließlich repräsentierende Form verstand. Die Kredit-Karte ganzer Jahrhunderte und Schulen des Blicks, der berühmte Slogan des künstlerischen Procedere „vom Material zur Form“ meint also eigentlich: vom Bedeutungslosen zum Sinnvollen.

Die Frage des Materials wurde Jahrhundertlang lang wie folgt beantwortet: 1. Das Material allein hat überhaupt keine



Leon Tutundjan, Relief, 1929

⁶⁸ Zit. nach: Reliefs (zit. Anm. 47), S. 248

Bedeutung. Das Formlose ist wertlos und sinnlos. 2. Die Materialien der Kunst müssen mit Hilfe von Operatoren der Kunst gestaltet werden, Form bekommen. Dabei müssen die Materialien und Operatoren (z. B. Pinselstrich) möglichst schweigen und hinter die Form zurücktreten. Sie dürfen nicht allzu präsent sein, geschweige dominieren. 3. Die Formen, welche das Material annimmt, sollen sich auf Formen beziehen, die der Betrachter schon kennt, die er identifizieren kann. (Hauptvariante: Naturformen als Vor-Bilder für Kunstformen.) 4. Formen, die nicht der bekannten Formenwelt der Gegenstandswelt entsprechen, haben keine Bedeutung. Bilder mit Formen, die solcher Entsprechungen entraten, gelten als mißraten oder sinnlos. Zum Altar „sinnvoller“ Kunst führen also drei Stufen einer Abbildungskette, die folgende Namen tragen: Material – Form – Gegenstand.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Gegenstand, Abbildung und Sinn hat auf eine sehr wesentliche Weise eine ontologische Kategorienlehre gestellt, die Semiotik, Zeichenlehre. Deswegen spricht man so gerne von Zeichen und Symbolen der Kunst. In Wirklichkeit kommt auch die Zeichentheorie ins Schwimmen, wenn es um die Kunst geht. Darüber kann uns auch eine eigens gegründete Subdisziplin, die ästhetische Zeichentheorie, nicht hinwegtäuschen. Doch hat diese Theorie den Vorteil, daß sie die Probleme von Material, Form, Sinn verschärft, indem sie diese schärfer sieht. Der Grund für die Unzulänglichkeit der Zeichentheorie in Fragen der Kunst liegt in der Definition des Zeichens selbst, wie sie uns Charles S. Peirce gegeben hat: „Ein Zeichen ist ein Etwas, das für etwas anderes steht oder etwas anderes repräsentiert, und von jemandem verstanden oder interpretiert wird.“⁶⁹

Die Crux sehen wir sogleich: das Zeichen muß sich auf etwas anderes, ein Objekt beziehen, in verwandter Form, um verstanden zu werden. Diese triadische Relation erzwingt, daß Peirce die Beziehung zwischen den zwei Hauptfunktionen des Zeichens, Signifikation (für jemanden eine Bedeutung haben) und Referenz (etwas repräsentieren, sich auf etwas beziehen), wie folgt festlegen mußte: „Nichts funktioniert signifikativ, wenn es nicht auch repräsentativ ist.“ Nichts hat Bedeutung, wenn es nicht etwas repräsentiert. (Allerdings gestattet er die Einschränkung, daß es auch Referenzen auf

⁶⁹ „A sign is anything which is related to a second thing, its object, in respect to a quality, in such a way as to bring a third thing, its interpretant, into relation to the same object, and that in such a way as to bring a fourth into relation to that object in the same form, ad infinitum“. Charles S. Peirce, *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*, in: *Philosophical Writings of Peirce*, hrsg. von J. Buchler, New York 1955, S. 98ff

Dinge geben kann, die in gewissem Sinn nicht existieren – z. B. Pegasus.) Die Frage, wann ein Zeichen zu uns spricht, steht also auch bei Peirce unter der Diktatur der Repräsentation. Damit etwas für jemand Bedeutung hat, muß es etwas repräsentieren. Der Objektbezug ist wiederum der Sinnstifter. Von den Trichotomien der triadischen Funktion des Zeichens ist dann klarerweise die Trichotomie des Mittelbezuges, die Analyse des Zeichens selbst, also der Mittel der Darstellung, die unklarste – dabei für die Kunst die wesentlichste. Ebenso liegt auf der Hand, daß der Objektbezug (die Bezeichnungsfunktion, die Referenz) traditionell am stärksten ausgearbeitet ist.

Vom Objektbezug her werden drei Zeichenformen unterschieden:

Ikon – ein Zeichen, das sein Objekt mit visueller Ähnlichkeit repräsentiert. Es hat also ein Merkmal mit dem Objekt gemeinsam, es bildet das Objekt analog ab. Eine Merkmalsübertragung findet statt.

Index – repräsentiert sein Objekt mit Hilfe einer direkten physikalischen Verbindung. Jedes natürliche Zeichen ist ein Index, z.B. ein Symptom bildet das Fieber nicht ab, sondern zeigt es an, weist darauf hin, so wie der Rauch das Feuer und die Hupe das Auto. Der Wetterhahn bildet den Wind nicht ab, sondern zeigt durch seine Stellung die Windrichtung an.

Symbol – repräsentiert ein Objekt oder eine Klasse von Objekten mit Hilfe einer Regel oder Übereinkunft, die ursprünglich willkürlich ist, die aber durch Wiederholung, Code, Konvention eine Bedeutung zwischen einem Zeichen und einer bestimmten Objekt-Klasse festlegt.

Das Wort „Rot“ wäre ein Symbol. Eine Fahne mit roter Farbe hingegen wäre ein Ikon, das Blut repräsentiert. Was aber geschieht, wenn die Farbe nicht mehr Blut repräsentieren will, sondern nur mehr real als rote Farbe bzw. Fläche auf der Leinwand erscheinen will? Das Ergebnis einer solchen Verweigerung der repräsentativen Funktion war der Aufstand der Abstrakten. Die abstrakte Kunst, obwohl bei ihr die Form noch prävalent ist, ist insofern die erste Materialkunst. Indem sie das Gegenständliche minimalisierte oder gar wie bei Malewitsch gegenstandslos wurde, machte sie die Form ihrer Bildwelt unabhängig von der Außenwelt. Durch die Unabhängigkeit der Formen und Farben von der Darstellungsfunktion

wurde auch das Material unabhängig und kam als solches überhaupt erst einmal zum Tragen bzw. Sprechen. Wirkliche (nicht nur darstellende) Formen, Farben und Flächen gibt es erst seit damals. Die selbständige (nicht stellvertretende) Sprache des Materials, sei es Linie, Farbe oder Fläche, hebt damit eigentlich erst an.

Doch die Obligation zur Darstellung wirkt noch nach, auch wenn nicht mehr äußere Landschaften (externe Referenz), sondern innere Zustände (innere Referenz) dargestellt wurden. Wenn wir uns des Organon-Modells der Sprache des Wiener Psychologen K. Bühler⁷⁰ bedienen, das auf den drei Fundamenten der Sprechsituation (Sender, Empfänger, Gegenstände der Rede) beruht und daher Ausdrucks-, Appell- und Darstellungsfunktion unterscheidet, können wir zeigen, worin diese Wirkung besteht. Bei Verlust der Darstellungsfunktion bleibt (vorerst) für das unabhängige Material nur mehr die Ausdrucks- und Appellfunktion.

Kunstgeschichtlich war ja die Reaktion auf die Abstraktion die Betonung der Ausdrucks- und Appellfunktion, die Belebung der Innerlichkeit: Expressionismus, Surrealismus, Automatismus etc. Das befreite Material legitimierte sich durch eine andere Referenz, nämlich auf die Innenwelt statt wie bisher auf die Gegenstandswelt. Die Verknüpfung von Form und Sinn und deren Herrschaft über das Material lautet nun: Die Form soll einen inneren, geistigen Wert repräsentieren, die materielle Form die geistige Form. Taucht bei Kandinskys Untersuchung „Über die Formfrage“ (1912)⁷¹ auch explizit der Materialbegriff auf, so ist er doch überschattet von der Bindung an eine andere Repräsentationspflicht, an den Geist: „Nicht die Form (Materie) im Allgemeinen ist das Wichtigste, sondern der Inhalt (Geist) (...) die Form ist der äußere Ausdruck des inneren Inhalts (...)“ Die Abbildungstreue ist einer Geisttreue gewichen: „Das Wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht.“ Bei der Materialfrage (als Erbe) wird es darum gehen, ob die Entwicklung des Materials der ihm eigenen Gesetzmäßigkeit gemäß erfolgt oder nicht. Kandinsky relativiert die Form („Deshalb sollte man sich aus der Form keine Gottheit machen“) von der Übersteigerung des geistigen Wertes her. Insofern kann er die Formfrage lösen, indem er sie

70 Karl Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart 1934, Nachdruck Frankfurt 1978

71 Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, München 1912

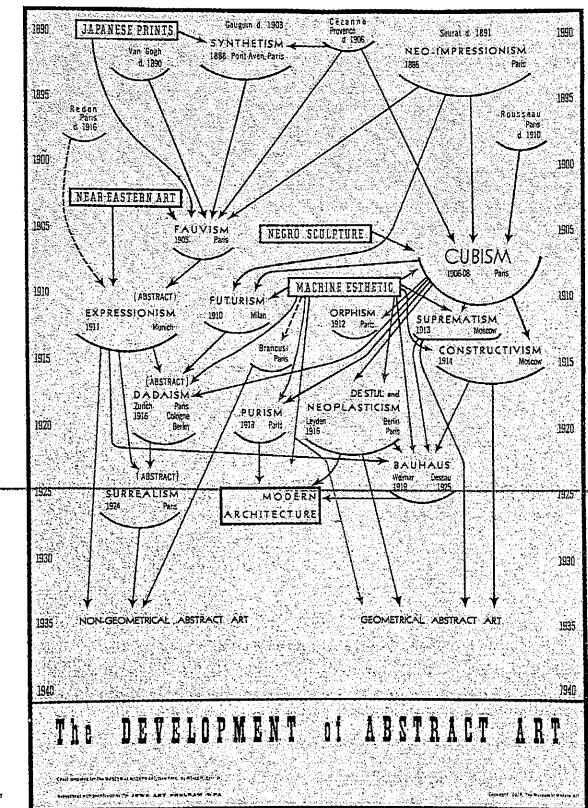
aflöst: „Es gibt keine Frage der Form im Prinzip.“ Die alte Relation repräsentativer Identität zwischen Form und Gegenstand ist auf die Relation zwischen innerer und äußerer Form übertragen worden: „Ob eine reale oder abstrakte Form vom Künstler gebraucht wird, hat gar keine Bedeutung, da beide Formen innerlich gleich sind.“

Aber bereits Malewitsch hat die Relativierung der Form aus dem Primat des Materials abgeleitet: „Auf der Bildfläche gibt es keine greifbare Form. Die Malerei beweist, daß auf ihrer gegenstandslosen Oberfläche keine Zeitrechnung zu finden ist (...) die Allgemeinheit sieht im Bilde Luft, Steine, Wasser. In Wirklichkeit befindet sich aber auf der Leinwand nur ein Material, die Farbe.“⁷² Die malerischen Mittel „vermitteln“ nichts mehr außer sich selbst, sind Mittel an und für sich. Die Mittel können sich selbst mitteilen durch die Ablehnung des Gegenständlichen als Form- und Sinnprinzip. Durch die Aufkündigung der Abhängigkeit des Malers von den Naturformen hat Malewitsch erstmals die wahre Unabhängigkeit von malerischer Form, Farbe und Oberfläche garantiert und damit die Materialfrage eröffnet. Dies war der entscheidende epistemologische Sprung, der bis heute anhält. Denn die Unabhängigkeit von Form, Farbe und Fläche war Voraussetzung für die eigengesetzliche Entwicklung des malerischen Materials (bis hin zum Informel), für die Materialsprache. Die Materialsprache ist eine Sprache der Poesie, wenn wir darunter eine Sprache verstehen, die auf das Zeichen als solches (Signans) eingestellt ist, im Gegensatz zur Alltagssprache, die auf das Signatum (Bezeichnete) eingestellt ist.

Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, daß auf diese gewaltigen Verschiebungen und Veränderungen innerhalb der Kunst auch die Zeichentheoretiker reagiert haben. Nelson Goodman⁷³ hat die Repräsentation von Ähnlichkeit und Abbildung entkernt. Bei ihm klassifizieren die Kunstwerke, auf ihre materiellen Substrate reduziert, wie alle Symbolsysteme eine eigene Welt. Um den leidigen Objektbezug zu umgehen, zeigt er nicht nur die Beziehung des Zeichens zur Außenwelt als Funktion des Zeichensystems, sondern auch die Beziehung zur Innenwelt. So wie dort die Ähnlichkeit, so differenziert er hier den Begriff „Ausdruck“. Ein graues Bild, so sagt er, exemplifiziert das Prädikat „grau“, aber traurig ist es

72 Malewitsch (zit. Anm. 43), S. 89 u. 113
 73 Nelson Goodman, Sprachen der Kunst, Frankfurt 1973

nur metaphorisch. Die üblichen Referenzsysteme ersetzt er also durch Denotation, Exemplifikation und Ausdruck, damit die Realitätsunabhängigkeit und Eigengesetzlichkeit der Sprachen der Kunst erwiesen werden kann. Die Bedeutung der Kunstwerke entsteht nur aus ihrer eigenen logischen Struktur bzw. vom Charakter des Symbolsystems, in dem sie fungieren. Denn in der Kunst kann etwas ein „Zeichen“ sein, d. h. signifikant wirken, Bedeutung haben, ohne Referenz, ohne sich auf etwas außerhalb der „Zeichenwelt“ zu beziehen, wenn es eben Material ist.



Entwicklung der Abstrakten Kunst, Schema von Alfred H. Barr jr., 1936

8. Absolutes Material

Nach der Destruktion des Gegenstands durch die multiple Perspektive (im Kubismus), durch reine Farbe und Form (im Suprematismus), nach der versuchten Auflösung von Farbe und Form durch Licht (Delaunay), nach dem Gleichgewicht von Farbe und Nichtfarbe (Mondrian), nach der Trennung von Farbe und Form (Rodtschenko), nach der Gleichheit von Form und Nichtform (Arp), nach der theoretischen Durchsetzung der Begriffe Gestaltung und Konstruktion anstelle von Komposition und Darstellung, blieben als letzte Reste vom historischen Tafelbild die Fakturwerte der Fläche und die Beschaffenheit der Oberfläche des Bildes. Obwohl auch diese Elemente in der Theorie schon diskreditiert waren, wurden sie in der Praxis weiterverfolgt. Denn die Theorie war um 1920 so schnell und weit vorangeschritten, daß es einiger Jahrzehnte bedurfte, um den Begriff des befreiten Materials zu entfalten und zu systematisieren. In mehreren Phasen (Bauhaus, Konkrete Kunst, Abstraction-Création, zum Teil bis in unsere Tage) wurde dabei überwiegend auf vergangene Positionen, die nur angerissen und übereilt liegen geblieben waren, zurückgegriffen, diese neu aufgerollt und gelegentlich auch zurückgerollt, siehe den narrativen Gebrauch des Materials in der Materialmalerei der 70er Jahre (Cucchi, Kiefer usw.). Der in der Theorie radikal formulierte Materialbegriff der 20er Jahre, der in der Praxis aufgrund der sozialen und politischen Umstände aber nicht entsprechend realisiert werden konnte, wurde in den folgenden Jahrzehnten und Kunstbewegungen ausdifferenziert, aber auch entradikalisiert.

Die wesentliche Arbeit für die Bildtransformation in der zweiten Jahrhunderthälfte bestand darin, das Primat der Farbe endgültig abzuschaffen, eine Indifferenz zu etablieren, auf der ein neues Primat sowohl des Materials wie schließlich der Immaterialität errichtet werden konnte. Dabei erlitt das absolute Material das Schicksal der absoluten Farbe: Materialtreue ersetzte Farbtreue, Materialkontraste Farbkontraste. Wie einst reine Farbe auch Nichtfarbe hervorbrachte, so konnte reines Material zum Immaterialität führen. Wie bei der Farbe trug gerade die Verabsolutierung, die absolute Verselbständigung des Materials zu seiner Selbstauflösung bei.

Auf dieser Grundlage, diesem radikalen Wechsel, bei dem die Farbe als primäres Medium der Malerei verloren ging, entwickelten sich in verschiedenen Phasen seit den 20er Jahren verschiedene Formen einer Malerei des Materials bzw. der Immaterialität. Der Eigenwert des Materials (bzw. des aufgelösten Materials) bildet den entscheidenden Faktor für die Malerei nach dem 2. Weltkrieg.

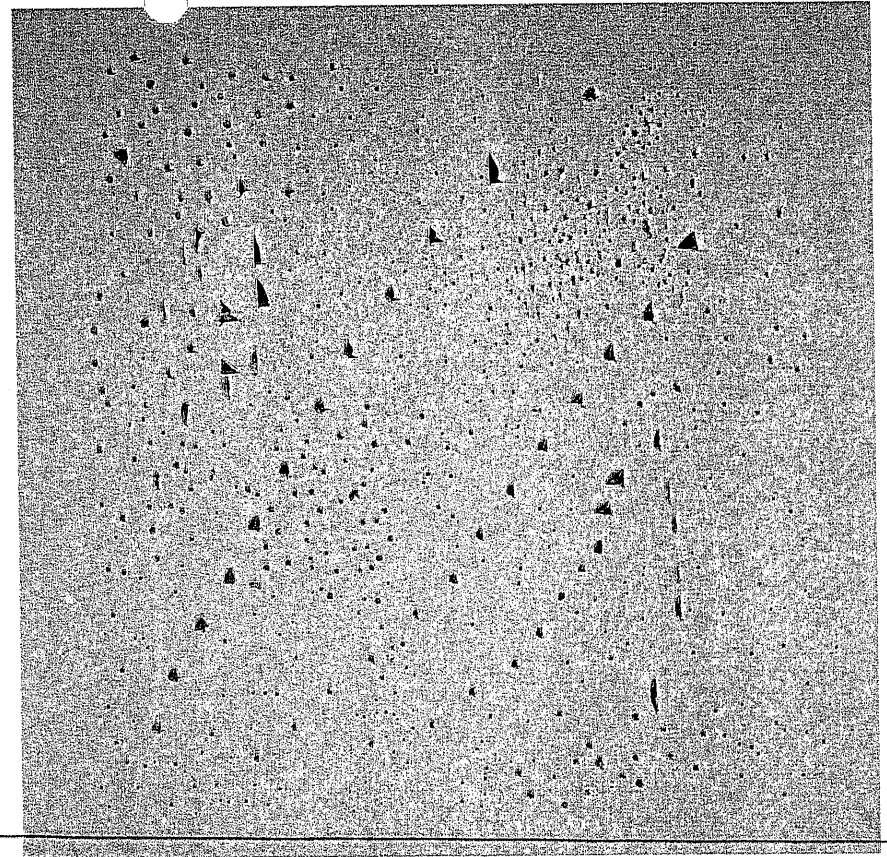
Die Eigenwelt des Materials ermöglichte die formale Autonomie des Bildes als reiner Gegenstand, als Objekt oder als immaterielle Idee, als Text oder als pure Glasscheibe. Statt Repräsentation lautete das neue Axiom: keine Substitution. „A picture is no substitute for anything“, druckten Sherrie Levine und Louise Lawler 1980 auf Streichholzschildern. Vor allem Künstler, die als Bildhauer begannen oder endeten, haben bei dieser Transformation des mit Hilfe von Farben und Formen abbildenden Bildes in ein autonomes Gebilde mit freier Farbe und freiem Material eine entscheidende Rolle gespielt. Auch der in den 20er Jahren oft geübte und beliebte Vergleich der Malerei mit der Musik stammte davon, die Referenzlosigkeit der Musik, die Reinheit der Musik als Vorbild für die reine abstrakte visuelle Kunst zu nehmen. Wegen dieser Referenzlosigkeit bildete auch die moderne Plastik, per definitionem schon viel materialer und autonomer, einen bevorzugten Bezugspunkt für den Begriff des befreiten Materials. Immer wieder sollten Maler, die auch Bildhauer waren oder wurden, bzw. Bildhauer, die auch Maler waren oder wurden, von Lissitzky bis Kounellis, von Georges Vantongerloo bis Oswald Oberhuber, entscheidende Impulse geben. Ihr plastisches Verständnis von „bildend“ im Begriffspaar „bildende Kunst“ verhinderte eine Interpretation als „abbildend“, und förderte eine Auffassung von „bildend“ als „erzeugend“, als „herstellend“, wie es ja auch der Neo-Plastizismus mit seinem Gestaltungsbegriff anstrebte.

An einigen Beispielen sei diese Rolle des Materials bei Maler-Bildhauern skizziert, wobei wieder der Begriff „Gegenstand“ ins Spiel kommt, allerdings in einer neuen Rolle. So schrieb der Maler David Sterenberg, der 1917 von Paris nach Rußland zurückgekehrt war und von Tatlin die administrativen Aufgaben des Kulturkommissariats übernommen hatte, im „Kunstblatt“ von 1922: „In meiner Staffeilmalerei

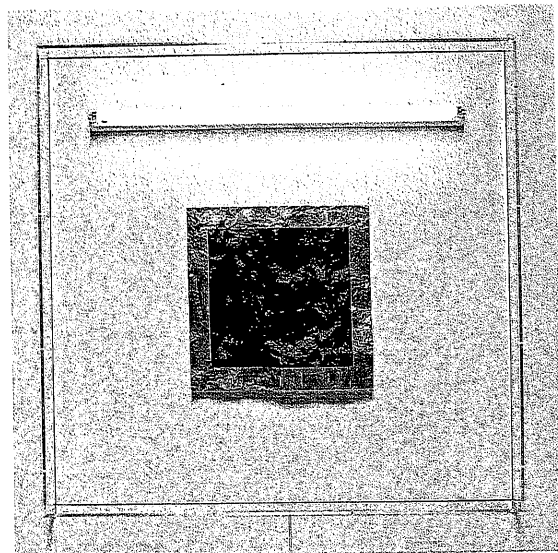
war ich der erste, der die Oberflächen auf den Kontrasten der Faktur aufbaute, indem ich sorgfältig die Gegenstände durch die ihnen entsprechenden Materialien gestaltete. Ich glaube, daß ein Bild nach den Gesetzen der reinen Malerei organisiert sein kann, ohne ungegenständlich zu werden, dadurch allein, daß es konzentriert das Wesen des Gegenstandes widergibt.“⁷⁴ Sterenberg drückte Holzstruktur, Stoffe, Spitzenkragen, Stuhlgeflechte (siehe Picasso) in Kittmasse ab, war aber sicherlich nicht der erste, der die Oberfläche mittels Fakturkontrasten gestaltete. Und Nathan Altmann, Maler und Bühnenbildner, der 1918 die Festdekorationen für den 1. Jahrestag der Oktoberrevolution in Petersburg gestaltet hatte, schrieb 1925: „Wir begnügen uns nicht mehr mit rein optischen Empfindungen, die uns von der formalen Kunst geboten werden, wir wollen nicht jeder nach seinem Empfinden vor dem Bilde des Expressionisten philosophieren. Wir wollen genaue und klare Gedanken und Gefühle, die wir optisch durch das Material und die Form des schaffenden Künstlers empfangen. Dies ist ein neuer Realismus, der sich aber nicht mit der Schilderung der uns umgebenden Welt befaßt, vielmehr das illusionistische darstellende Bild in einen realen, materiell organisierten Gegenstand umwandelt. (...) Mit dem Absterben des illusorischen darstellenden Bildes erübrigt sich auch die Hegemonie der Farbe, die das Material nur nachahmen, aber nicht wiedergeben kann. Die Farbe wird nicht länger dominierendes künstlerisches Material sein. In den Wirkungskreis des Künstlers werden verschiedenartige Naturstoffe, wie Holz, Kohle, Metalle, Papier usw. hineingezogen. Wir stellen dem abgebildeten Gegenstand die gegenständliche Konstruktion gegenüber, den spezifisch künstlerischen Materialien, und erstreben, sie auf Grund der genauen Gesetze der materiell-formellen Darstellung, aber nicht nach der persönlichen Eingebung des Künstlers zu organisieren (...).“⁷⁵ Altmann artikuliert die Logik des Materialkults und des Konstruktivismus: Absterben der Abbildung, als Folge davon Aufhebung des Primats der Farbe und statt dessen gegenständliche Konstruktion mit Materialien.

Die Beschäftigung mit den Fakturwerten der Oberfläche führte auch zu Materialexperimenten, wie jenen von Antoine Pevsner mit Farbmasse und Zelluloid: „Es existiert von

⁷⁴ Zit. nach: Eberhard Sterenberg, Russische Kunst Berlin 1919-1932, Berlin 1969, S. 23
⁷⁵ Ebenda, S. 22



Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1949/50
ungrundierte Leinwand



Gert Rappenecker, Ohne Titel, 1986–89
 Aluminiumguß (Steinabdruck), Leuchtstoffröhre, Lack, Acrylglas

Pevsner ein Werk von 1923, das ‚Peinture chimique absorbée‘ betitelt ist. Hier geht es nicht eigentlich um Malerei, sondern um die Wirkung gewisser chemischer Stoffe auf eine plastische Masse, wie Äther, Essig, gemischt mit einigen Pulverfarben, mit Anilin. Die so erhaltenen Wellenbewegungen, die dank der Reaktion der plastischen Masse bewirkt werden, sind Forschungen, die ein Lösen von der planen Oberfläche, der Einseitigkeit des Bildes erlauben.“⁷⁶

Mit diesen Experimenten, vergleichbar fotografischen Experimenten in der Dunkelkammer und späteren „chemischen“ Malereien von Sigmar Polke u. a., gelang Pevsner in den 30er Jahren über dreidimensionale Konstruktionen zu seinen plastischen „Surfaces développables“ (entwickelbare Oberflächen). Zelluloid, das Pevsner zuerst für seine Material-Collagen, später für seine Skulpturmodelle verwendete, ist ein transparentes Material. Hier deutete sich bereits die Selbstaflösung des Materials in Immaterialität an. Pevsner entdeckte auch die Leere in der Skulptur als gleichwertiges Element zur Masse (wie einst Farbe und Nichtfarbe in Äquivalenz harmonisch dargestellt wurden). Die Gitterstruktur seiner Plastiken, in sich gefaltete freie Flächen, unterstreichen einerseits das Spiel zwischen Fläche und Skulptur, andererseits zwischen Immaterialität (Leere) und Materialität.

Naum Gabo, der Bruder Pevsners, mit dem er 1920 auch das „Realistische Manifest“ veröffentlichte, in dem sich die allein auf Raum und Zeit aufbauenden Plastiken bereits ankündigten, verwies 1932 ebenfalls auf die Schnittstelle von Fläche und Skulptur. „Wir nennen uns Konstruktivisten, weil unsere Bilder nicht mehr ‚gemalt‘ und unsere Plastiken nicht mehr modelliert, sondern mit Hilfe des Raumes konstruiert sind.“⁷⁷ Wie bei seinem Bruder sehen wir die Entwicklung der Materialkultur zur kinetischen Skulptur zwischen Leere und Fülle, zwischen kompaktem Material und transparentem Lichtmaterial. Seine kinetische Malerei der 40er Jahre, die den Standpunkt des Betrachters miteinbezieht, oder auf rotierenden Gestellen befestigt ist, bringt die Zeit als Erfahrung in die Bilderfahrung.

Eine systematische und stimmige Zusammenfassung des künstlerischen Materialbewußtseins jener Zeit stellt das 1929 erschienene Buch „von material zu architektur“ dar, das auf den Vorträgen basiert, die László Moholy-Nagy zwischen

⁷⁶ Ebenda, S. 34

⁷⁷ Ebenda, S. 35

1923 und 1928 im Rahmen seiner Grundlehre am Bauhaus gehalten hatte. Es enthält ein präzises Kapitel über „faktur in der malerei“, z. B. mit Abbildungen dreier verschiedener Fakturen desselben Ölpigments. Moholy-Nagy beschreibt den logischen Weg von der reliefartigen Faktur zum Bildrelief aufgrund von räumlichen und materialen Analysen und der Wirkung von Licht und Schatten. Er erwähnt auch die fotografische Faktur und das Ziel, „mit direktem Licht (zu) malen“.⁷⁸ „es scheint, daß – entwicklungs-technisch – das manuelle bild von den reineren ‚malerischen‘ lichtgestaltungsmöglichkeiten der projektion überholt wird.“⁷⁹ Die „reflektorischen Lichtspiele“ von ihm selbst und anderen Bauhaus-Künstlern weisen daher den Weg in die Lichtkunst nach dem 2. Weltkrieg. Dieser Weg wurde übrigens auch von Alexander Archipenko gegangen, von seiner „Skulpto-Malerei“ (ab 1917) bis zu seiner versuchten „Modellierung des Lichts“ (beleuchtete Plexiglasplastiken) zu Ende seines Lebens.

Neben der „immateriellen“ Seite der Materialdiskussion hat Moholy-Nagy auch die rein materielle gleichsam vorgedacht: „Die nächste handlung müßte sein: das objekt selbst, im ganzen oder zerschlagen, in originalgröße auf ein brett zu montieren, d. h. in der wirklichkeit: alles auf dem tisch stehen zu lassen“,⁸⁰ wie dies dann um 1960 etwa Arman und Daniel Spoerri realisieren sollten. Interessant, besonders von heute aus gesehen, ist auch der Abschnitt über das „3. stadium: der perforierte (durchlöcher)te block: (...) eine bis an die grenze des materials reichende steigerung in der durchdringung von leere und fülle.“⁸¹ Hier zeichnet sich ab, wie das Material die Immaterialität impliziert und gebiert. Die Grenzen der Bildfläche und die Grenze des Materials enden in der Leere, in der Lücke, im Loch. Von der „befreiung von der schwere des materials“⁸² kündete bereits die völlig durchbrochene, im Raum gleichsam schwebende Konstruktion aus Ringen, die Rodtschenko 1920 realisierte. Die Sehnsucht, Material und seine Schwere zu überwinden, führte einerseits zu schwebenden Plastiken, diffizilen Gleichgewichtskonstruktionen, wie den Mobiles von Alexander Calder, und zur kinetischen (beweglichen) Plastik mit neuen künstlerischen Materialien wie Zelluloid, Plexiglas, Spiegel und reflektierende Metalle, andererseits zu materialüberwindenden bzw. -auflösenden Lichtpla-

78 László Moholy-Nagy, von material zu architektur, 1929, Reprint Mainz/Berlin 1968, S. 91

79 Ebenda, S. 90

80 Ebenda, S. 85

81 Ebenda, S. 113

82 Ebenda, S. 122

stiken, wie sie z. B. Nikolaus Braun schon 1923 realisierte. Das Licht wird zur Hoffnung eines „suchen nach ausdrück mittels des zu überwindenden bzw. sublimierenden materials – in der malerei: vom farbigen pigment zum licht (farbenlichtspiel). in der musik: vom instrumententon zum sfärenton (ätherwellenmusik). in der dichtung: von der national-gebundenen, von der geschnehnis-gebundenen sprache, von gedankenbau und gefühlsbau zu ungebundener, absoluter dichtung. in der architektur: vom geschlossenen zum offenen raum, vom gebundenen innenraum zum absoluten raum.“⁸³ So kam es zu einer stufenweisen Entfaltung absoluter Ausdrucksformen: absolute Farbe, absolute Faktur, absolutes Material, absolute Fläche, absoluter Raum.

Der Übergang mittels des Materials von der Fläche in den Raum war auch schon Thema eines Vortrags am 23. September 1921, den der konstruktivistische Künstler El Lissitzky im INCHUK über seine Kunst, die er „Proun“ nannte, gehalten hatte. Dabei hieß es z. B. über Malewitsch: „Der Künstler wagte sein Verderben. Eine Form war aufgestellt, die zu allem im Kontrast stand, was wir als Bild begreifen, als Malerei, als Kunst. Der Autor selbst war der Ansicht, daß er die Formen und die Malerei bis zur Null gebracht hätte. Wir haben aber gesagt: ja, das ist der Nullpunkt der abnehmenden Reihe, aber dafür sehen wir auf der anderen Seite eine neue, zunehmende Reihe. Wenn wir also die aus dem Unendlichen kommende Reihe ... 6, 5, 4, 3, 2, X, 0 haben, so beginnt hier, nachdem sie die Null erreicht hat, ein neues Anwachsen 1, 2, 3.... Ja, diese Reihe steigt an, aber jenseits der Malerei. Wenn behauptet wurde, daß die Jahrhunderte ihre Malerei bis zum Quadrat geführt haben, auf daß sie hier untergehe, so sagen wir: wenn die Platte des Quadrates den engen Kanal der malerischen Kultur verschlossen hat, so dient ihre Rückseite als mächtiges Fundament für das räumliche Wachstum der realen Welt.“⁸⁴

Und zu seinen eigenen Arbeiten meinte Lissitzky: „Während wir noch fortfuhren, die Leinwand mit dem Pinsel zu bemalen, sahen wir das Errichtete vergehen. Wir sahen, daß die Oberfläche der Leinwand aufgehört hatte, ein Bild zu sein, vielmehr zu einem Gebäude wurde, das man wie ein Haus umschreiten, von oben betrachten und von unten untersu-

83 Ebenda, S. 174

84 Zit. nach: El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 24ff

chen mußte. Die einzige, zum Horizont senkrecht stehende Bildachse erwies sich als zerstört. Wir haben die Leinwand ins Kreisen gebracht, und während wir sie drehen, schrauben wir uns selbst in den Raum hinein. Bisher wurde der Raum auf die Fläche durch bedingte Bildgründe projiziert – wir haben begonnen, uns aus der Fläche des Bildgrundes zu der Bedingungslosigkeit der Ausdehnung zu bewegen. Bei dieser Rotation vervielfältigten wir die Projektionsachsen, standen zwischen ihnen und rückten sie auseinander. Wenn der Futurismus den Beschauer ins Innere des Bildes führte, so führen wir ihn über das Bild hinaus in den wirklichen Raum, stellen ihn ins Zentrum der neu geschaffenen Dimension. (...) Die Formen, mit denen der „Proun“ den Raum in Angriff nimmt, sind aus Material geschaffen – sie entspringen nicht der Ästhetik. Das Material für die ersten Stadien der „Prounen“ ist die Farbe. Diese ist in der reinsten Art der Materie verwendet, als ihr Energiezustand in materieller Verkörperung. (...) Nachdem wir uns anfangs auf die zweidimensionale Fläche orientiert hatten, gehen wir zu den dreidimensionalen Modellen über und weiter zu den Forderungen des Lebens. Er baut jetzt an dem neuen kommunistischen Fundament aus Stahlbeton für die Völker der ganzen Erde, und durch „Proun“ werden wir auf diesem gemeinsamen Fundament die einheitliche Weltstadt ins Leben erbauen für alle Menschen der Erdkugel. Hier sind wir über „Proun“ bei der Architektur angelangt.“⁸⁵

9. Malerei des Materials

Die Kunst nach dem 2. Weltkrieg kann insofern als Neoavantgarde bezeichnet werden, als sie Positionen der klassischen Avantgarde neu aufrollte. Sie griff dabei zum Teil auf ältere Problempositionen zurück oder gab alten Problemen neue Lösungen. Die konstruktivistischen Lösungen des Materialproblems, wie sie die russischen Konstruktivisten, die Künstler des Bauhauses, von De Stijl und der Konkreten Kunst ausgearbeitet hatten, erhielt allerdings nach den Erfahrungen des Krieges, nach der Lektüre neuer Philosophien (Phänomenologie, Existentialismus) ein vehementes Gegenüber. Basierend auf den Er-

85 Ebenda

fahrungen des Surrealismus wurden die Begriffe und Positionen einer Revision unterzogen: Farbe, Form und Material wurden vom Formalismus radikal abgesetzt, damit auch von Komposition und Konstruktion, und erhielten unter den Gesichtspunkten Automatismus, Spontaneität, Zufall einen neuen Stellenwert. Kunstrichtungen wie Tachismus, Automatismus, Lyrische Abstraktion, Informel, Action Painting, Abstrakter Expressionismus opponierten gegen die historische geometrische Abstraktion und schufen neue Formen des Materialbildes. Die Beziehungen zum Surrealismus waren offenkundig, wie der Titel des 1944 erschienenen Buches von Sidney Janis zeigt: „Abstrakte und surrealistische Kunst in Amerika“. Künstler wie Gorky, Pollock, Tobey oder Rothko wurden darin noch den Surrealisten zugerechnet. Der Surrealismus – in seiner „abstrakten“ Variante – brachte insofern eine Freiheit der Formen als die Gestaltung auf eine unbewusste, unkontrollierte Weise geschehen sollte. Für die amerikanische Malerei wurde besonders André Masson bedeutend, der in seine automatische Malerei relativ früh neben Farbe auch andere Materialien aufgenommen hat. Bei seinen „Sandbildern“ (1927) preßte er die Faktur des Sandes nicht in eine formale Konstruktion, sondern erlaubte dem Zufall eine wesentliche Mitsprache: „In der Periode meiner ersten Sandbilder (1927) übte ich mich ganz im Sinne einer unbedingten Spontaneität. Über Flecken von Klebstoff, flüchtig hingeschleudert, wurde Sand gestreut. Das war ein Schritt auf die reine Bewegung zu. Es ging darum, die völlig stumme Materie sprechen zu lassen, sie ihrer Trägheit zu entreißen, durch die Geste zu beleben.“⁸⁶ Masson hat so eine „knochenlose“ Malweise geschaffen, in der das freie Material durch eine befreite Methode der Bildproduktion erstmals auch formlos (Informel) wurde. Im Mittelpunkt stand dabei das Material Farbe, denn auch die neuen Materialien wie Sand wurden wie Farbe verwendet. Sand benutzte schon Archipenko bei seiner Skulpto-Malerei, auch Willi Baumeister (seit 1919) bei seinen Reliefbildern. Er diente aber vor allem dazu, die Malerei ins Relief auszudehnen und so die Scheinwirklichkeit der Fläche aufzuheben. So entstehen Mauerbilder, bei denen das plastische Bild gleichsam in die Mauer eingelassen wurde, um Element der Wand, der Mauer zu werden. Um die wandauflösende Illusion des Tafel-

86 Zit. nach: Jürgen Claus, Malerei als Aktion, Ullstein 1986, S. 20f

bildes zu vermeiden, sollten Bildfeld und Umfeld eins,⁸⁷ Bildbegrenzung aufgehoben werden.

Die befreite Farbe – im Sinne des Surrealismus – wurde um 1940 von Hans Hofmann zur Gestaltfarbe entwickelt, in der die Ursprünge der plastischen Malerei von Action Painting und Informel gesehen werden können. Durch die Synchronisation von Form und Farbe, durch die Textur des Pigments und den pastosen Farbauftrag versuchte er, dem Bild Tiefe und Volumen zu geben. Wie Masson und auch Max Ernst experimentierte Hofmann mit dem Material Farbe. Er schleuderte und tropfte die Farbe (1944, vor Pollock) oder drückte schwere Farbpasten direkt aus der Tube auf die Leinwand. „The weight and density of his paint (...) contributed to the presence his pictures have as objects. It was he – not Pollock or Dubuffet – who launched the ‚heavy‘ surface in abstract art“, wie Clement Greenberg feststellte.⁸⁷

Aus diesen Versuchen, die Bewegung des Farbmaterials mit der Textur des Bildmaterials zu vereinigen, sollte die reine Materialmalerei von Fautrier, Dubuffet, Tàpies und Burri entspringen. Zuvor mußte aber der Malakt selbst in den Mittelpunkt rücken. Das Primat des Malaktes, wodurch das Bild zu einer Arena der malerischen Aktion wird, etablierte bekanntlich Jackson Pollock. Für Pollock ist „Malen ein Zustand“ (a state of being): „Meine Malerei stammt nicht von der Staffelei. Selten spanne ich die Leinwand vor dem Malen auf. Ich befestige sie lieber an der harten Wand oder auf dem Boden. Ich brauche den Widerstand einer harten Oberfläche. Auf dem Boden fühle ich mich wohler. Ich fühle mich dem Bild näher, mehr als ein Teil davon, denn so kann ich mich um das Bild bewegen, von allen vier Seiten her arbeiten, und buchstäblich *im* Bild sein. Dies entspricht der Methode der indianischen Sandmaler des Westens. Ich entferne mich mehr und mehr von den gebräuchlichen Malutensilien wie Staffelei, Palette, Pinsel usw. Ich gebrauche lieber Stöcke, Spachtel, Messer und fließende Farbe oder schweres Impasto aus Sand, zerbrochenem Glas und anderen ungewöhnlichen Materialien.“⁸⁸

Georges Mathieu erweiterte die Aktion zum Schauspiel, zum Schaumalen auf einer Bühne. Aktion mit Farbe ersetzte gleichsam Malen mit Farbe. Der Malakt, das Chaos ungeord-

87 Zit. nach: Hans Hofmann, Katalog: Crane Gallery, London 1990

88 Zit. nach: Claus (zit. Anm. 86), S. 62f

89 Ebenda, S. 41

90 Ebenda, S. 119

91 Ebenda, S. 120f

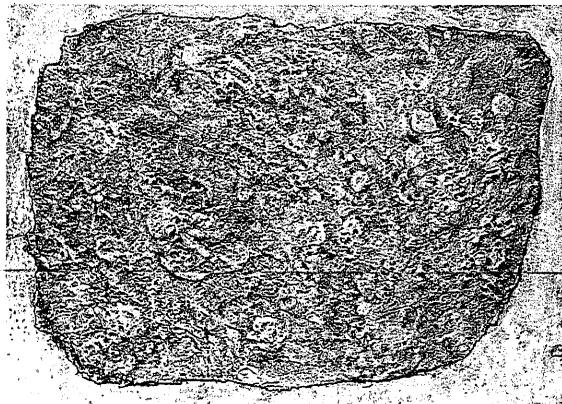
netter Farbflächen und flüssiger Farben, der Automatismus des Materials und die Spontaneität der Gesten vereinigten sich zu einer körperhaften, körpernahen Malerei des Materials. „Ich male unter der Haut der Leinwand, unter der Haut des Fleisches“, schrieb Camille Bryen. Die organische Evidenz des malerischen Materials im Informel, das exakt die Arena des Farbmaterials und des Malakts absteckt, lokalisierte Bryen so: „Die jungen Maler verzehren also – mag ein Kunsthistoriker sagen – den Reichtum der Anti-Malerei, der vom Esprit Nouveau und den Dadaisten, von den Abstrakten und den Surrealisten der vorigen Generation angesammelt worden ist: Arp und seine zerrissenen Papiere, Miró und seine Graphismen und Flecken, Picabias Nichtkunst, Max Ernsts Collagen und Frottagen, Schwitters' Merzbilder, Marcel Duchamps Mechanik, Picassos verformte Figuren, Kandinskys Elan usw. Die Anti-Malerei wird zur Malerei von heute, die aber in ihrer Freiheit an Subtilitäten und Stile anknüpft.“⁸⁹

Und Antonio Saura definierte den „grundlegenden Beitrag des Informel“ als „Wille zur Zerstörung der Form, der Raumbegriffe und der früheren Struktur“⁹⁰ „Das Informel will auf den Nullpunkt zurückkehren, will auf den elementaren Ausdruck zurückgreifen, auf das Amorphe, den leeren Raum (...) die Integration des Malaktes als Lebensform.“⁹¹ Aus dieser Tendenz des Informel, Malform und Lebensform zu verbinden, entsprangen dann die Formen der Aktionskunst, die malerischen Happenings zwischen Kunst und Leben. Auch die Objektbesetzung der leeren informellen Leinwand durch die „Combine Paintings“ von Robert Rauschenberg und durch die Neuen Realisten nahm hier ihren Ausgangspunkt. Das Material der informellen Maler beschränkte sich noch weitgehend auf Farbe, durch Zusätze wie Gips konnte sie aber ins Monumentale aufgeblasen werden (etwa bei Bram Bogart). Die Stofflichkeit der Farbe, ihre haptischen Qualitäten, kennzeichnet auch die Bilder von Eugène Leroy oder Franz Grabmayr.

Materialbilder: Malerei und Materie

Die Materialmalerei der 50er Jahre hatte ihre Ursprünge in Europa, bei Malern wie Gaston Chaissac, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies oder Alberto Burri. Fautrier be-

gann 1942, die Farbmaterie, eine helle, zähflüssige Farbpaste, auf die Leinwand zu spachteln und dort zu Köpfen und Landschaften zu figurieren. Chassac wollte nicht mehr dem Gesetz der Farbe gehorchen, sondern den Küchenabfällen („Je dois obéir aux épiluchures“),⁹² worin ihm sein Freund Dubuffet folgte. Dubuffet schuf Bilder mit einer materiellen Dinglichkeit wie wirkliche Gegenstände, weil die von ihm verwendeten Materialien (Gips, Kies, Mastix, Kalk, Steine, Zement, Teer, Blätter, Schmetterlinge usw.) die herkömmlichen Bildmaterialien nicht nur ergänzten, sondern auch gänzlich ersetzen konnten. Bei Dubuffet ist das Material nicht nur Medium, sondern wesentlicher Inhalt. So ist auch alle Form mit der Struktur identisch. Die Dominanz des Materials konnte bei Dubuffet aber auch so stark werden, daß es nicht realiter im Bild erschien, sondern „als ob“ gemalt wurde. Über den Umweg des Materials kehrte das Abbild – wenn auch als Äquivalent – zurück.



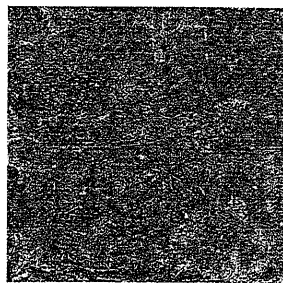
Jean Dubuffet, Stein aus der Dordogne, 1952

Alberto Burri setzte die Akzentverschiebung von Farbmaterie zu reinem Material noch klarer. Er bezog auch die Leinwand mit ein, ersetzte sie durch Sackleinen, Eisen und andere Materialien, wodurch Bildträger und Bildmittel tendenziell eins wurden. Burri bevorzugte das grobe, verrottete Material, das von selbst schon – durch seine potentielle Geschichte – als Ausdrucksträger fungiert.

Auch Antoni Tàpies verwendete die verschiedensten Materialien für seine Arbeiten: Pappe, Seile, Bindfäden, Metalle

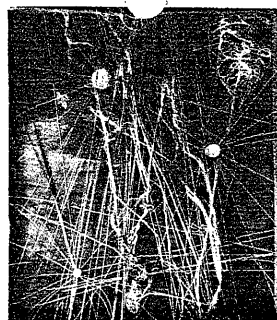


Jean Dubuffet, Limbour wie aus Hühnerdeck, 1946

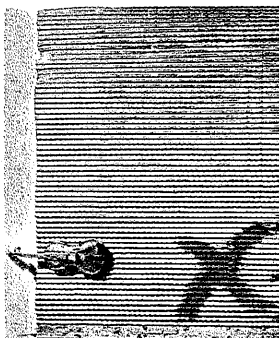


Jean Dubuffet, Das tiefe Gras, 1959

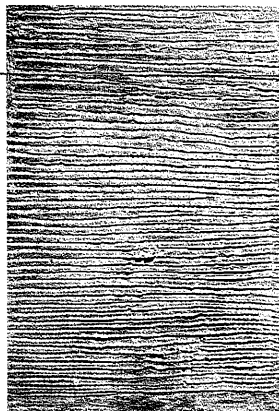
⁹² Zit. nach: Les Années 50, Katalog: Centre Pompidou, Paris 1988, S. 258



Antoni Tàpies, Kasten mit Bindfäden, 1946



Antoni Tàpies, Eisenrollo mit Violine, 1956



Antoni Tàpies, Graues Bild mit Rillen, 1956

⁹³ Zit. nach: Antoni Tàpies, hrsg. von Andreas Franzke/Michael Schwarz, Stuttgart 1979, S. 82

und vor allem Sand. Dabei begnügte er sich weitgehend mit den natürlichen Farben dieser Materialien, so dominieren Grau, Schwarz, Braun, Weiß und Gold. Faktur-Techniken, geritzte, abgeschürfte Oberflächen, mischten sich mit der reinen Stofflichkeit der Dinge, die in das Bild eingebracht wurden. Materiale Wirklichkeitselemente, Dingzitate, Materialreste und Bildformen, malerische Mittel vereinigen sich in einem evokativen Feld, wo die Materie bis zum äußersten mit Bedeutung ausgestattet ist. Im Gegensatz zu den Materialbildern der 80er Jahre, die wieder an der konstruktivistischen Linie anknüpfen, setzte hier eine gemäßigte Narrativität ein, die von Cucchi, Kounellis, Kiefer und Schnabel fortgesetzt wird.

Der vollkommene Ausgleich zwischen der Erforschung der Materie und der minimalen formalen Gestaltungsmittel bei Tàpies, die Integration von bildfremden Dingen, die malerische Oberfläche erzeugen die spezifische objektive Erscheinung der Materialmalerei von Tàpies. Die Schwere der Materialien und die elementare Morphologie verwandeln die Bilder in Dinge: „Mit dieser Technik und diesem Material wollte ich die verschiedensten Ideen ausdrücken. Welche Ideen waren es? – Wie nie zuvor interessierte mich die neue Vorstellung von der Welt. Es beschränkte sich aber nicht auf eine Reproduktion von molekularen Strukturen, der atomaren Phänomene, der Welt der Galaxien mikroskopischer Bilder, sondern die Mathematik, die Philosophie, Moral und Politik kamen hinzu. Daraus folgt, daß aus meinem Material oft meditative Impulse entstehen. Zum Beispiel der Symbolismus des Sandkorns, in dem die Zerbrechlichkeit und die Unwichtigkeit unseres Lebens ausgedrückt wird, dazu der Staub, die Asche, die Erde, der Lehm, aus dem wir kommen und zu dem wir zurückkehren.“⁹³

Mit dieser Konfrontation reiner und elementarer Materialien wie Stroh, Seegrass, Erde nahm Tàpies nicht nur Malweisen wie die von Anselm Kiefer, Enzo Cucchi usw. vorweg, sondern auch Tendenzen der Arte Povera und der Land Art.

Die informellen Materialbilder von Oswald Oberhuber aus den frühen 50er Jahren haben desgleichen vieles von der nachfolgenden Kunst um 1960 antizipiert. Die Auflösung der Form (im Informel) führte zu einer Auflösung des Tafelbildes überhaupt und zur totalen Ersetzung des Bildes durch ein

(Fell-)Objekt. Materialbilder der nachfolgenden Generation wie Jaap Wagemaker, Joseph Beuys (Fettfleck und Loch, 1961), Gerhard Hoehme, Bernhard Réquichot, Hermann Nitsch, Otto Muehl, Adolph Frohner usw. haben entweder zu einer aufgeblähten Farbmaterialität oder zu einer Annäherung an die Gegenständlichkeit geführt.

Die Arbeiten von Bram Bogart und die Wandreliefs von Willi Baumeister bilden einen Höhepunkt der Massierung der Farbmaterie. Die informellen Maler Karl Fred Dahmen („Ich male keine Landschaft, ich mache eine“), Gerhard Hoehme und Emil Schumacher haben die Materie mit der informellen Malerei wegweisend verschränkt. Insbesondere Hoehmes „Samje“ aus Polyester, Sumpfkalk, Bindfäden und Hanfseilen, das rahmenlos an der Wand hängt, ist ein Schlüsselbild des Jahres 1957. Farbstrom und ausgefaserte Farbpaste sind besonders plastisch ausgeprägt. Emil Schumacher interessierte die Farbe als Stoff, als Tastbares. 1957 schub er Tastobjekte, Ende der 60er Jahre Bleiobjekte auf Leinwand.

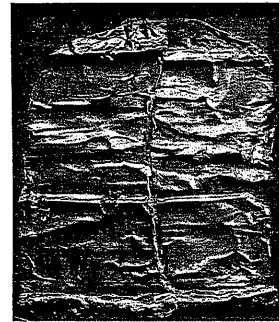
Die Verbindung von informeller Malerei und neuer Gegenständlichkeit hat im Werk Dieter Rots einen außerordentlichen Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig treibt die Objektzerstörung durch die von ihm verwendeten organischen Stoffe (Gewürzfenster, 1971), durch verwesendes Material wie Käse und Schokolade die informelle Zerstörung der Malerei auf die Spitze. Vom Zufall bis zum Zerfall ist das Material so frei wie nie zuvor.

Gegenstandsbesetzung der Bilder

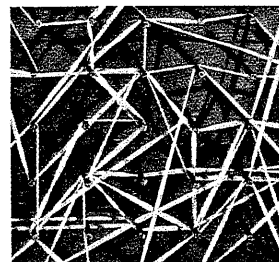
Auf die Verabsolutierung von Farbe und Licht, von Form und Fläche folgte die Verabsolutierung des reinen Materials (in den Farbmaterie- und den Materialbildern der 50er Jahre, in Minimal Art und Arte Povera). Nachdem nur mehr Spuren malerischer Tätigkeiten, piktoraler Mittel und Methoden geblieben und somit das historische Tafelbild ausgedünnt worden war, konnten die leeren Flecken und Stellen, die leeren Rahmen und die monochromen Flächen, die leeren Leinwände und die reinen Bilder (der reinen Farben oder Nichtfarben) auf ganz andere Weise wieder von Gegenständen besetzt werden. Dabei gab es zwei neue Strategien, zwei neue Formen einer „gegenständlichen“ Abstraktion.



Bernard Réquichot, Reliquienschein des Waldes, 1957/58



Emil Schumacher, B-12/1970, 1970



Dieter Rot, Gummibild, 1961

1) Die reine Farbe wurde zum reinen Pigment, zum reinen Material, das auf die Leinwand oder den Boden gestreut werden konnte. Als reine Farbfläche erzeugte die monochrome – fast leere – Leinwand die Idee des Bildes als Bildgegenstand (siehe den Beitrag von Ulrich Willmes in diesem Katalog).

2) Als bloßes Material konnte die Farbe schon lange (im Kubismus, bei Schwitters) durch andere farbige Materialien ersetzt werden. Die Freiheit der Farbe befreite nicht nur die Leinwand von der Farbe, sondern befreite die Fläche für neue Eroberer, Statthalter. Die Leere der Leinwand wurde durch Jute, Wachs, Blech, Sand, Watte, Stoff, Kupfer, Filz, Blei usw. besetzt. In den 50er Jahren zog in die Musik und die bildende Kunst das Materialdenken dominierend ein. Alles wurde zu Material, schließlich auch der Körper. Auf die Materialbilder folgten Materialaktionen. Nachdem durch die Autonomie von Farbe, Fläche, Form, Faktur erstmals das Material der Malerei selbst freigelegt und zur freien Konstitution eingesetzt werden konnte, war es auch möglich, diese historischen Materialien der Malerei zum Teil auszulassen und durch andere zu ersetzen, z. B. durch Plexiglas (Licht), durch Metall (Farbmaterial). Konkrete gegenständliche Materialbilder und Materialmalerei, auf denen fast keine historischen Elemente und Materialien der Malerei mehr zu sehen waren (d. h. keine Pinselstriche, keine Leinwand, keine Farbe), begannen in den 50er Jahren zu dominieren: Diese „gegenständliche“ Abstraktion dominierte die zweite Jahrhunderthälfte, wie die ungegenständliche die erste. Nach seiner Vertreibung zu Jahrhundertbeginn kehrte der Gegenstand zum Jahrhundertende in transformierter Form, sei es als Bildgegenstand, sei es als Materialbild (gegenständliche Abstraktion) wieder zurück.

Jasper Johns und Robert Rauschenberg in Amerika, die Nouveaux Réalistes in Europa (von Villégélé bis Spoerri) haben diese Objektinvasion auf der Leinwand, diese Gegenstandsbesetzung der Leinwand vollzogen. Die Künstler Lucio Fontana, Pinot Gallizio, Piero Manzoni und Yves Klein hatten dabei eine besondere Funktion, insbesondere für das Thema unserer Ausstellung, Malerei zwischen Material und Immaterialität, weil sie in beiden Zonen explizit tätig waren und die entsprechenden Programme erstmals formulierten.

10. Materialmagie

So wie das Zeichen als Mittel einem gewissen Repertoire angehört, so gehört das Material einer gewissen Geschichte an. So wie die sprachliche Verständigung auch von der Menge gemeinsamer Zeichen, vom gemeinsamen Repertoire abhängt, so hängt auch die Kommunikation via Material von einer gemeinsam bekannten Geschichte ab. Diese unbekannte Geschichte des Materials macht die Materialsprache so schwer „lesbar“, aber auch so interessant. Die Materialsprache ist eine Fachsprache, eine Geheimsprache, gleichsam mit Decknamen.

Als die Dichter begannen, „die Initiative den Wörtern zu überlassen“, und mehr den Impulsen des Sprachmaterials als den Gegenstandsbeziehungen zu folgen, stellten sie fest: „Es besteht zwischen den alten Praktiken und der in der Poesie wirkenden Zauberei eine geheime Verwandtschaft.“⁹⁴ Diese Entsprechung von Magie und Dichtung, deren Annäherung im 18. Jahrhundert begann, trat besonders in Kraft, als sich der Sprachimpuls verselbständigte bzw. das sprachliche Material unabhängig von externen Referenzen in einem Gedicht sein Eigenleben entwickelte. Als die Abfolge der Laute wichtiger wurde als die gegenständlich sinnvoll geordnete Vorstellungskette, suchte man nach verwandten Operationen mit dem Material, und fand sie bei den Alchimisten. Arthur Rimbaud, der den Objektbezug des Zeichens in umgekehrter Richtung ging, so wie später Jasper Johns, und statt „roter Flagge“ von einer „Flagge aus blutigem Fleisch“ schrieb, sprach von der „Alchimie des Wortes“.⁹⁵

Seit der Verselbständigung des Materials auch in der bildenden Kunst, insbesondere in der Materialkunst, wird jene Analogie mit Alchimie und Schamanismus ebenfalls auffällig und kundig. Materialmaler wie Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Enzo Cucchi, Jannis Kounellis berufen sich offen darauf.

Von den vielen Verfahren der Alchimisten war das Hauptverfahren die Analogie, die Annahme, daß das Verhalten der Materie das Verhalten der Pflanzen, Tiere, Menschen und selbst Gottes imitieren konnte. Die Versuche der Alchimisten, auf der Basis dieser Analogie die niederen Metalle wie Zinn, Kupfer, Eisen etc. in die Edelmetalle Gold und Silber zu transmutieren, sind für den esoterischen Alchimismus symboli-

94 Stéphane Mallarmé, zit.nach: Hugo Friedrich, *Die Struktur der neuen Lyrik*, Hamburg 1956, S. 103
95 Ebenda, S. 61

sche Transformationen des sündigen Menschen in Gott. Denn wie der Stein der Weisen vermöge seiner Tinktur und Perfektion andere niedere Metalle in reines Gold verwandeln kann, so kann auch Jesus Christus uns Sünder und Sterbliche mit der Tinktur seines Blutes reinigen. In ihren mystischen Abhandlungen verwendeten die Autoren des esoterischen Alchimismus die Sprache des Labors und der Materialprozesse, um theologische, philosophische und mystische Aspirationen und Systeme auszudrücken, wie es heute die genannten Maler tun.

Der Alchimismus erschien C. G. Jung im wesentlichen „als chemisches Untersuchungsverfahren, in das kraft der psychischen Projektionen unbewusstes psychisches Material eintrat“.⁹⁶ Das Unbewusste macht Prozesse durch, die in einer alchimistischen Symbolik (Transfer, Parallelismus etc.) zum Ausdruck kommen. Die Resultate dieser psychischen Prozesse entsprechen den Resultaten der hermetischen Prozesse. Alchimie ist für ihn eine Projektion der Archetypen und des kollektiven Unbewussten auf die Materie. Insbesondere hat er die Etappen des Individuationsprozesses mit Prozessen des Opus Alchymicum verglichen.

Das Opus Alchymicum ist also „in Wirklichkeit“ der Individuationsprozeß, die Entdeckung und Inbesitznahme des Selbst (elixir vitae, Lebenselixier). In dem berühmten Werk von Stephan Michelspacher und Raphael Baltens (1654, Augsburg) „Cabala, Spiegel der Kunst und Natur in Alchymia“ ist unter dem Titel „coniunction“ ein Stich dem „Berg der Adepten“ gewidmet, zu dem sieben Stufen führen. Auf diese Stufen sind die Namen alchimistischer Operationen geschrieben, die zum Stein der Weisen und zum Altar der philosophischen Liebe führen (von unten beginnend): Caltination (Pulverisation von Material oder Mineral durch Feuer), Sublimation (Erhebung eines Dings durch Feuer), Solution (Verwandlung des Harten und Trockenem ins Weiche und Flüssige), Putrefaction (Konversion eines Metalls in Pulver), Destillation (Trennung flüssiger Stoffe durch Verdampfung und anschließende Wiederverflüssigung), Coagulation (Konversion des Flüssigen in feste Substanz), Tinktur, Coniunction (Vereinigung von Erde, Feuer, Wasser, Luft, auch Kopulation). Andere Prozesse sind noch: Ceration (Konversion einer Substanz in

96 Vgl. C. G. Jung, *Psychiatrie und Okkultismus*, Olten 1971

Wachszustand), Multiplication, Separation (Teilung des Subtilen vom Groben, des Dicken vom Dünnen), Projection (Transmutation der Metalle millionenmal bis zur Tinktur, Addition des philosophischen Steins für die Transmutation der Metalle) usw. All diese Verfahren spielen in der Materialmalerei der 50er bis 70er Jahre eine gewisse Rolle, von Yves Kleins Feuerbildern bis zu den Wachsbildern von Herbert Hamak. Pulverisation wird von Täpies zum Beispiel ausdrücklich genannt. Kiefer insbesondere erwähnt alchemistische Prozeduren.

Diese Parellele von unbewußter psychischer Projektion und Materialverlauf, von Mentalprozessen und Materialprozessen ist scheinbar ein Axiom der Materialkunst. Sie ist für unsere Frage, was sagt das Material, sehr relevant. Denn dadurch wird uns eine Technik zur Verfügung gestellt, die ohne Referenz auf eine andere Welt als das Material selbst die Bedeutung des Materials entschlüsseln kann. Sind Kennzeichen des Traums Verschiebung und Verdichtung als Verschlüsselung, und gibt es in der Tat die Entsprechung von psychischer und alchemistischer Symbolik, dann müßte die Entschlüsselung des Materials anhand der alchymischen Symbolik Aufschluß über die Bedeutung des Materials, über den Sinn der Materialprozesse geben können.

IV. Der Hang zur Immaterialität

1. Selbstreferenz und Selbstauflösung

Das Ende der Kunst, bereits von Hegel definitiv angekündigt, annoncierte sich, als eine bestimmte Weltordnung verschwand, als nämlich durch die industrielle Revolution die Ordnung der Dinge in die Ordnung der Zeichen übergang und dabei zugrunde ging. Dieser semiologische Bruch war eine Art Seinsentzug, welcher auch Krise der Repräsentation genannt werden kann. Die Krise der Repräsentation, welche den Aufstand der Abstraktion auslöste, hat eine Kultur des Werdens und der Zeichen statt des Seins und der Dinge geboren. In der neuen Referenzlosigkeit konnte zuerst die externe Referenz, die Darstellungsfunktion, durch eine interne Referenz, durch Ausdrucks- und Appellfunktion ersetzt werden. Nach der jahrzehntelangen Rhetorik der Nullreferenz, der

Nullzone, des Endes, der Leere, des Nichts, von der russischen Ausstellung „0.10“ (1915) bis zur Zero-Bewegung blieb die Selbstreferenz, die Welt des Eigenwerts von Farbe und Material, die ultima ratio der Malerei. Die Bilder stellten nichts mehr dar außer sich selbst, sie substituierten nichts mehr. Eine einfärbige Fläche, das Monochrome, vielleicht noch verschieden geformt und in Dialektik zur Wand, bildete eine besondere Art von farbigem Gegenstand. Der selbstreflexive Diskurs der modernen Kunst begründete das Archiv und die Innovation, da Innovation nur am Archiv gemessen werden kann. Die Selbstreflexion als Thematisierung der Mittel, Methoden und Materialien der Malerei reißt die Malerei noch mehr von der Gegenstandswelt fort als die Monochromie und drängt sie an den Rand der Selbstauflösung. Diese Selbstreferenz und Selbstreflexion, wo der Künstler sein Werk immer in Beziehung auf frühere Werke, in bezug auf die Geschichte der Malerei produziert, bedeutet eine ständige Überprüfung der Identität der Kunst, die nicht nur einen Objekt- und Seinsentzug, sondern auch einen Kunstentzug bedeuten kann. Durch die Selbstreferenz als Axiom der Moderne wurde im 20. Jahrhundert zwangsläufig auch die Anti-Kunst geboren. Die Kunst als Objekt der Kunst bedroht die Existenz der Kunst. Gerade das, wodurch moderne Kunst und Literatur entstanden und existieren, die Thematisierung ihrer Bedingungen, Methoden, Materialien, Ursprünge, Traditionen, gerade diese Autonomie- und Unabhängigkeitsbestrebungen aller ihrer Elemente und Funktionen setzten eine Logik der Selbstauflösung in Gang. Das von der industriellen Revolution produzierte Primat der Zeichen, die neue Dominanz der Eigengesetzlichkeit der Zeichen förderte eine Dematerialisierung der Kunst. Gegenstandslosigkeit, Seinsentzug, Nicht-Kunst und Immaterialisierung bildeten historisch so ein einziges Vehikel, diesem Zwang zur Selbstreferenz, der an die Stelle des Zwangs zur Repräsentation getreten war, zu entkommen.

„Die Kunst des Malers oder des Schauspielers kann als Vorstufe jener Zeit angesehen werden, in der das ganze Sein nur noch Kunst sein wird, eine Kunst, die keine Unterscheidungsgrenzen mehr kennt. Das kann aber nur erreicht werden, wenn die Kunst zu sich selbst findet, wenn sie sich vom

Sein nicht auf einen ihr fremden Weg abdrängen läßt. Gelingt es der Kunst nicht, sich von den Erfordernissen des Seins zu lösen, so wird sie weiter verdammt bleiben, reinem Futtertrog-Interesse zu dienen, weil ja das ‚Sein‘ nicht anders verstanden wird als eine Kultur, die aus Nahrungssorgen geboren wurde. Die Kunst hat nur eine Ausweg – die Gegenstandslosigkeit.“⁹⁷

Unter dem Druck der technischen Revolution sind wir gezwungen worden, unsere Vorstellungen und Modelle von den Strukturen und Operationsweisen der Wünsche, der Zeichen und des Körpers und von den ihnen entsprechenden Dimensionen des Imaginären, Symbolischen und Realen zu verändern. Insbesondere die Umformungen des Körperbildes und seine Exterritorialisierung in den technischen Medien, die Auflösung der Materie in Energie-Wellen und materielle Signale haben, ebenso wie die Exterritorialisierung der mentalen und psychischen Eigenschaften des Menschen in Maschinen, auch die Kunst transformiert, da sie von den Künstlern (von Malewitsch bis Fontana) direkt reflektiert wurde. Die dabei zur Verfügung stehenden Optionen wie Widerstand gegen die Entmaterialisierung, Insistenz auf den Körper einerseits, und Auflösung in sprachliche Konstruktionen, symbolische Ordnungen, Immaterialisationen andererseits werden von der Malerei des 20. Jahrhunderts orchestriert.

Die Immaterialisierung und Dematerialisierung, zum Teil durch das Universum der technischen Bilder forciert, setzten die Transzendenz und Selbstauflösung der Malerei durch das Licht fort, so wie die Materialbilder die Selbstauflösung der Farbe bewirken. Von der Leerstelle zur Leerfläche, von der Leerfläche zum leeren Bild, vom leeren Bild zum Bild des reinen Lichts, vom leeren Rahmen zum leeren Raum, vom weißen Bild zur weißen Wand, von der Leinwand, der Wand aus Leinen, zum Metall-, Blei-, Marmor-Bild sind Stufen der Selbstauflösung der historischen Malerei (als Folge der Verweigerung der repräsentativen Funktion der Malerei) zu beobachten. Dies bringt die Malerei immer wieder in die Nähe der Selbstauflösung, wenn wir sie an historischen Kriterien messen. Der neue Bildbegriff baut auf Nichtbildern auf, die eben die historischen Elemente und Materialien der Malerei

97 Malewitsch (zit. Anm. 43), S. 214

zum Teil auslassen oder ersetzen. Diese Nichtbilder, in denen das Primat der Farbe und Form der Jahrhunderte davor nicht mehr gilt, sondern Text und Konzept, Licht und Immaterialität, Medien und Materie eine neue primäre Rolle spielen, sind die Bilder der Gegenwart und die eigentlichen Bilder des 20. Jahrhunderts.

Die Selbstauflösung der Malerei bedeutet nämlich nur die Aufgabe eines historischen Selbst, die Aufgabe dessen, was traditionellerweise als wesentlich und konstitutiv für die Kunst der Malerei betrachtet wurde. Es wurden eben nur ererbte historische Mittel, Methoden, Elemente, Materialien dispensiert und durch andere ersetzt, die in einem strengen inneren Zusammenhang mit der künstlerischen Logik (auch der Geschichte) stehen. Die Farbe hat ihr Primat verloren, damit ist aber die Malerei nicht beendet. Zu Ende sind nur die dogmatische Moderne und ihre absoluten Ansprüche. Nach dem Verschwinden und Ersetzen des Gegenstandes durch die reine Farbe (oder Nichtfarbe), nach dem Verschwinden und Ersetzen der Farbe durch die Faktur (oder Nichtfaktur, Leere) setzt sich nun das Material oder das Nichtmaterial (die Immaterialität) an ihre Stelle. Nicht die Malerei oder das Tafelbild verschwinden, wohl aber historische Formen des Tafelbildes.

Mit dem Gegenstand ist nicht nur die historische Malerei in ihrer historischen Funktion verschwunden, sondern eine neue Malerei mit einer neuen materialen Gegenständlichkeit oder Ungegenständlichkeit aufgetaucht. Die Oberfläche der Malerei wurde ein Schlachtfeld nicht mehr der Formen, sondern der Materialien, oder sie verschwand vollends in neuen Medien der Gestaltung wie reinem realen Licht. Es geht also um die Errettung der Erscheinung, den Triumph der Sinnlichkeit in unserer Welt der technischen Licht-Bilder. Was bei dieser Transformation des Bildbegriffs die Kritiker und das Volk gestört hat, ist weniger auf die Bilder selbst zu beziehen, sondern vielmehr auf die soziale Funktion, welche die Kunst in der symbolischen Ordnung unserer Gesellschaft spielt. Die Kunst war nämlich vielleicht noch der einzige symbolische Ort geblieben, wo die Unabhängigkeit des bürgerlichen Subjekts behauptet werden konnte. Die Autonomie der Kunst und die Freiheit des Künstlers waren die letzten, wenn auch

nur symbolischen Garanten, daß Autonomie und Freiheit der Individuen in dieser Gesellschaft (noch) möglich sind. Mit der Autonomie der Kunst wurde die Autonomie des bürgerlichen Subjekts verteidigt. Die Kunst lieferte nämlich einen hübschen ideologischen Effekt. Der Künstler ist der Beweis der Gesellschaft, wie es gelingt, Individuen in Subjekte zu transformieren. Er ist die ideologische Produktion der „Imagination“ von der vermeintlichen Einheit und Autonomie des bürgerlichen Subjekts. Der strukturelle Mangel an Sein und an Identität der Individuen in unserer Gesellschaft wird von der Kunst imaginär ausgefüllt, kompensiert bzw. überbrückt.

2. Material und Licht

Das Material wurde in seiner Entfaltung und Entwicklung von Anfang an vom Schatten bzw. vom Licht der Immaterialität begleitet. Denn so wenig Farbe und Licht zu trennen sind, da das eine das andere ist oder bedingt, so wenig sind auch Material und Immaterialität zu trennen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist diese Dialektik von Material und Immaterialität bis in die Mikrostruktur des Diskurses der Farbmalerie und des Materialbegriffs zu beobachten. Die Materialdiskussion bildete sozusagen das Grundgeräusch, die Immaterialität waren die Obertöne. Schon Markov schrieb in seiner Publikation über das „Prinzip Faktur“ 1914 von der „immateriellen Faktur“. Auch Moholy-Nagy sprach in „vom material zur architektur“ von „lichtplastiken“ (Nikolaus Braun) und von der Sublimation des Materials durch Licht. An mehreren Stellen erwähnte er sogar die Virtualität: „durch die bewegung erzeugtes, virtuelles volumen – optische auflösung des festen materials (...) zeigt deutlich, daß die beschaffenheit des materials, seine struktur, textur und faktur bei der bildung des virtuellen volumens vernachlässigbare größen sind.“⁹⁸ Bewegte Lichtpunkte und -körper erzeugen ein bloß virtuelles Volumen, das nur im Aufzeichnungsmedium Fotografie oder Film sichtbar ist. Das Licht erzeugt virtuelle Volumina ohne Körper und Materie. Wir haben also mit zwei Arten von Volumina zu rechnen:

1. den nur visuell meßbaren und durch die drei dimensionsausrichtungen abtastbaren massenumfang.
2. den nur visuell erlebbaren, durch bewegung entstehenden

⁹⁸ Moholy-Nagy (zit. Anm. 78), S. 164

virtuellen umfang, der – obwohl körperlos – doch in dreidimensionaler ausdehnung erkennbar, ausgesprochen plastisches gestaltungselement ist (...) daher ist (...) plastik gleich der weg vom material-volumen zum visuellen volumen.
plastik = der weg zur sublimierung des materials, von masse zu bewegung.“⁹⁹

Picasso, Tatlin und Schwitters waren sozusagen „harte“ Vertreter des Materialkultes und bei ihnen spielte die Immaterialität keine Rolle. Diese „hard-core“-Materialität wurde in den 50er Jahren von den Materialmalern wie Täpies, Burri, Fontana und ihren Nachfolgern in den 60er bis 80er Jahren nochmals aufgenommen – mit Konsequenzen bis zum Nouveau Réalisme, der Minimal Art und Arte Povera.

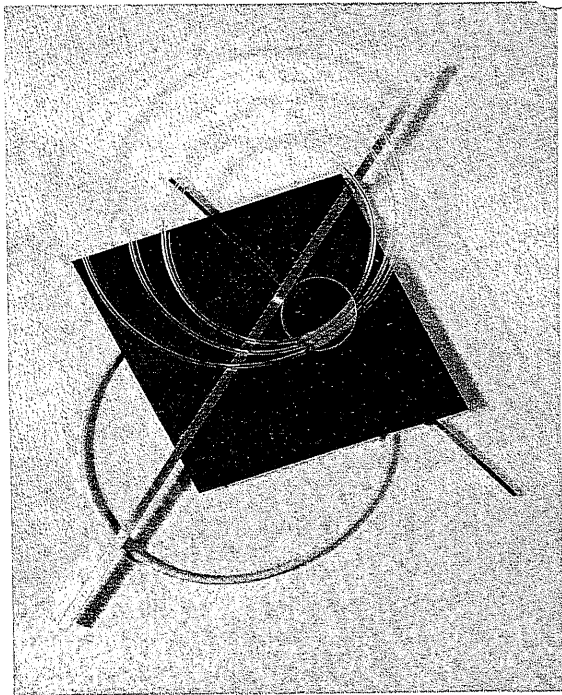
Bei den „weichen“ Vertretern des Materialkultes der 20er und 30er Jahre, nämlich Bauhaus, Neoplastizismus und Abstraction-Création, sowie bereits bei Malewitsch, Rodtschenko und Arp können wir erkennen, wie die Immaterialität der Materialität entspringt. Durch die Einführung neuer Materialien wie Plexiglas, Aluminium etc. wurden reflektorische, luminöse und kinetische Momente betont, die schließlich zu ihrer Verabsolutierung in Lichtkästen und -skulpturen, zu kinetischen Plastiken führten.

Gleichzeitig mit der Einführung neuer Materialien wie Metall und Glas sind daher auch die Immaterialität und das reale Licht in die Kunst eingezogen, wie dies die Erben des russischen Konstruktivismus oder der „Kinematik“ von Naum Gabo und Antoine Pevsner und insbesondere auch jene des Bauhauses ausgeführt haben.

Das Material sollte dasselbe Schicksal erleiden, sollte derselben inneren Logik der Selbstaflösung unterworfen werden wie die Farbe. Von der Verabsolutierung des Materials bis zu seiner Selbstaflösung waren es nur wenige Schritte und Jahre. Das Werk von Laszlo Moholy-Nagy gab hier die Richtung an. In der Auseinandersetzung mit den neuen Materialien wie Metall, Glas, den neuen Technologien wie Telefon und den neuen Medien wie Film und Fotografie – Kunstformen des Lichts – entwickelte er 1939 seinen kinetischen „Raum-Modulator“ aus Lichtkörpern, Plexiglas und Stahl.

Plexiglas war auch das Material der Kompositionen von César Domela, das in Verbindung mit Metall, Plastik, Holz,

⁹⁹ Ebenda, S. 167



César Domela, Relief Nr. 12, 1933

Kupfer, Bakelit, Messing usw. eine Transparenz und virtuelle Kinetik geschaffen hat, bei der das präsente Material gleichzeitig Absenz evoziert hat. Auf die Frage, warum er sich bei seiner Komposition der reinen Materialien bediene, antwortete er: „Es ist verständlich, daß im selben Moment, in dem sich die Konzeption von Kunst ändert, das alte Mittel der Malerei, falls es gültig bleibt, nicht mehr das einzig gültige bleibt. In dem Augenblick, in dem die Struktur eines Werkes bedeutender wird als sein Material, kann man mit jedem beliebigen Material arbeiten. Das mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, und doch zählen bei der Verwendung der verschiedenen Materialien, mit denen ich arbeite, allein ihre unterschiedlich eingesetzten Werte der Farbe, Unebenheit und Glätte. Zwei Werke aus dem gleichen Material, bei denen jedoch die Materialien in ihrer Funktion sich unterscheiden, sind wirklich verschieden. Dieser Unterschied geht so weit, daß das Material ein anderes wird, obwohl es physikalisch

das gleiche ist. Es gibt zwischen Stein, Holz, Metall und Papier fundamentale Unterschiede, die kein Chemiker entdecken könnte, und die doch existieren. Manche Menschen können dies fühlen und verstehen.“¹⁰⁰

Friedrich Vordemberge-Gildewart entwarf schon ab 1920 abstrakte Reliefs aus Glas und Metall, welche zur Immaterialität tendierten. Von diesen transparenten Bildreliefs ging es weiter zu den Lichtkästen und großen Lichtwänden der 60er Jahre. Die Kastenform des Bildes bei den Materialcollagen und Assemblagen wurde auch in der Zone der Immaterialität beibehalten. Nur füllten sich hier die Kästen nicht mit schweren Materialien, sondern mit Lampen, Blenden, Gläsern und Spiegeln.

Diese Ambivalenz von Materie und Licht, diese synchrone und simultane Faszination von schwerem Material und materialaufhebendem Licht können wir auch bei Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni und Francesco Lo Savio erkennen. Die Transparenz des Lichtes als Möglichkeit der Transzendenz der Materie ereignete sich dabei auf der Ebene des Materials und nicht auf der Ebene der Farbe wie in Amerika in den 50er Jahren bei Ad Reinhardt, Barnett Newman, Mark Rothko und Clifford Still.

Bei einer zentralen Figur dieser Entwicklung der Selbstauflösung des Materials in Immaterialität durch die Verwendung neuer technischer Materialien und Lichtquellen, durch Licht und Kinetik, bei Zdenek Pešánek, der wahrscheinlich der erste Künstler war, der Neon verwendete (1936), kommt diese materialgebundene Auflösungsstendenz des Materials deutlich zum Ausdruck. In den 20er Jahren schuf Pešánek Lichtprojektionen mit Hilfe von Farbklavieren und luminodynamische Skulpturen. Er verfertigte 1932/33 das Modell einer lichtkinetischen Plastik aus Gips, Metall und einer Neonröhre für das Prager Elektrizitätswerk, 1937 zwei ähnliche Fontänen für die Weltausstellung in Paris. Die farbigen Glühlampen in dieser Arbeit waren programmierbar.

Wie das Zusammenspiel von Farbe und Licht in die Selbstauflösung der Farbe mündete, so führten auch die reflektierenden und transparenten Materialien zur Auflösung des Materials in eine tendenzielle Immaterialität.

100 Zit. nach: Reliefs (zit. Anm. 47), S. 50

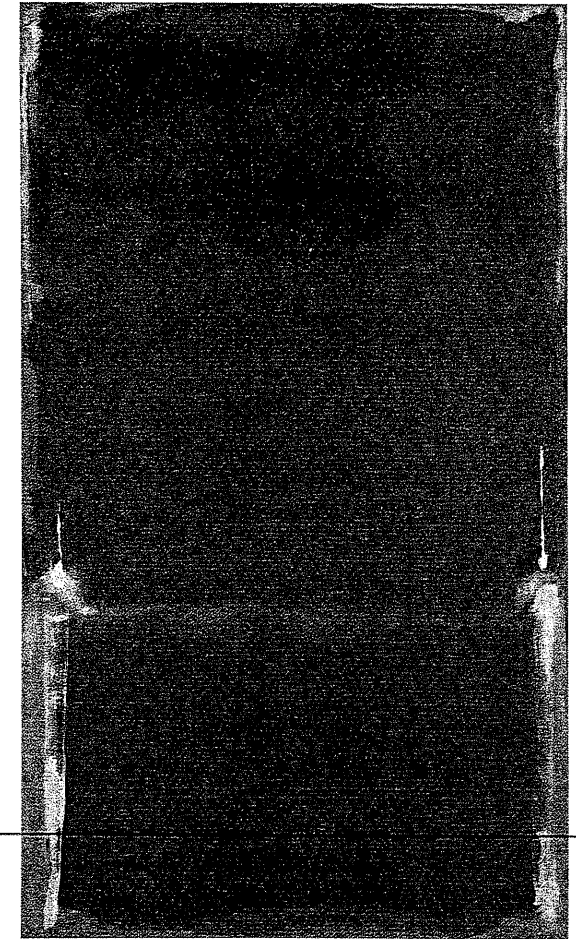
3. Transzendenz und Farbe

In einem 1948 veröffentlichten Artikel „The Crisis of the Easel Picture“ konstatierte Clement Greenberg die Tendenz, „to reduce the picture to a relatively undifferentiated surface“.¹⁰¹ Die Reduktion des Tafelbildes auf die relativ undifferenzierte Oberfläche, die in der Monochromie enden sollte, manifestierte sich für ihn damals in Gemälden von Mark Tobey, Jackson Pollock, aber auch von Jean Dubuffet und anderen. Die Dezentralisierung des Bildes durch die Wiederholung identischer oder ähnlicher Elemente ohne wesentliche Variation von einem Ende der Leinwand zum anderen (ohne Anfang, Mitte und Ende) nannte er „all-over“-Struktur. Dieses Bild war für ihn gezeichnet von einer fatalen Ubiquität, die es in die Nähe der Dekoration brachte. All-over-Bilder, ohne Opposition, ohne Kontraste, ohne jede Ordnung der Erfahrung, ohne hierarchische Distinktion zerstörten das historische Tafelbild. Dieses Gefühl der Gefährdung der Malerei entstand aus einem Verlust an Ordnung durch die Reduktion plastischer Elemente, die Mondrian noch beibehalten hatte. In dessen Gemälden präsentierte sich die Oberfläche noch als Theater oder Szene der Formen. Nicht die wilde Formlosigkeit des Informel bewirkte die größte Unruhe, sondern die meditative Formlosigkeit entgrenzter Farbfelder, ohne die gewohnte Ordnung, welche aus der Geometrie stammte. Die Ausschaltung der Hindernisse, die der reinen Erfahrung von Farbe noch im Wege gestanden waren – nämlich Gedächtnis, Geschichte und Geometrie –, verstörte.

Barnett Newman, der 1944 die Schriften von Jules Laforgue (1860–1887, Dichter und Kunsthistoriker) über den Impressionismus übersetzte, hatte (dadurch) erkannt, daß die Impressionisten die Farbe ein für allemal aus dem Gefängnis (der Gegenstandsgebundenheit) befreit hatten. Daher wandte er sich strikt gegen das Mißverständnis, abstrakte Kunst sei eine Aufteilung der Farbfläche in geometrische Formen: „The subject matter of creation is chaos.“¹⁰² Geometrische Muster reduzierten die abstrakte Kunst zu einer Art Ornament. Kategorisch stellte er fest: „(...) It is precisely this death image, the grip of geometry, that has to be confronted. (...) I realize that my paintings have no link with, nor any basis in the art of World War I with its principles of geometry that tie it into the

101 In: Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston 1965, S. 154

102 Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, New York 1990, S. 139



Mark Rothko, Ohne Titel, 1946

nineteenth century (...) Only an art free from any kind of the geometry principles of World War I, only an art of no geometry can be a new beginning. (...) Painting, like passion, is a living voice, which, when I hear it, I must let speak, unfettered.“¹⁰³

Das neue Prinzip war Spiritualität und Transzendenz. In einer Reihe von großformatigen Farbbildern – beginnend mit „Onement I“ (1948), das Newman selbst als seine Geburt als Maler bezeichnete – entledigte er sich der vertrauten Formen der Abstraktion und öffnete Areale freier Farbe und subtilster

103 Ebenda, S. 179

Entfaltungsmöglichkeiten der Farbe. Die vertikalen Sperr-
die den Fluß des Farbenchaos dämmen, zeigen eine Ver-
wandtschaft zu den Farbzonen Mark Rothkos, die ebenfalls
von Farben überflutet werden und wo in fast psychotischer Wei-
se Farbrand und Bildrand, Farbfeld und Bildfeld in einander
übergehen bzw. gerade noch differenziert werden können.

Die Bildreduktionen Ad Reinhardts stellen nicht nur eine
weitere Erforschung der subtilen Farbwerte oder der Span-
nung zwischen den Rändern großer Formate dar, sondern ge-
hen vor allem der „ausdrucksmäßigen und strukturellen Be-
deutung des Farbraumes in der Malerei“¹⁰⁴ nach. Der objekti-
ve Charakter seiner und Newmans Bilder wandte sich sowohl
gegen die geometrische wie gegen die gestische Abstraktion.
Das „Bild des Bildlosen, das Gestalten des Gestaltlosen“¹⁰⁵ ist
vielleicht das gemeinsame Ziel von Rothko, Newman und
Reinhardt. 1966 malte Reinhardt seine „Ultimate Paintings“. In
den Farbräumen der drei Maler, in diesen auf wenige Farbtö-
ne beschränkten Mal-Flächen, in diesen unendlichen medita-
tiven Farbräumen, kam es nicht zu einer Explosion wie bei
Pollock, sondern zu einer Implosion. Aus dieser Implosion
stieg nicht nur die Farbe rein und frei wie nie zuvor, sondern
auch die Fläche befreit hervor.

Diese transzendentalen Farbbilder, wie auch die farblos-
en, monochromen Flächen von Klein und Manzoni (Achrom-
me) zeigten, daß die Befreiung der Farbe notgedrungen auch
die Fläche befreite. Der reinen Farbe antwortete die reine Flä-
che. Dem freien Vers, den Buchstaben in Freiheit, folgten die
freie Farbe (die Nullfarbe) und die freie Fläche (die Nullflä-
che). Wo „nichts“ war, konnte alles geschehen. Es wurde die
geometrisch gezähmte „Ordnung der Farbe“ als Ballast abge-
worfen. Denn die Konstitution der piktoralen Fakten war zur
Gestaltung im Sinne einer abstrakten platonischen Ordnung,
aufbauend auf geometrischen Körpern und Formen gewor-
den. Der Befreiung der Farbe durch die Vertreibung des Ge-
genstandes folgte nicht sogleich die Befreiung von der Form.
Die Vertreibung des Gegenstandes war der erste Schritt der
Abstraktion, der die abstrakten Formen schuf, die als geome-
trische Abstraktion verstanden und verengt wurden. Die Ver-
treibung der Form, die Aufhebung der Sprache der Geome-
trie, war der zwingende nächste Schritt, um die ultimative Au-

104 Jürgen Claus (zit. Anm. 86), S. 79
105 Ad Reinhardt, Katalog: Kunsthaus
Zürich 1973, S. 30

tonomie des Bildes zu erreichen: die Identität von Farbe und
Fläche, den Bildgegenstand. Von Mondrian über die Bewe-
gung Abstraction-Création bis Ad Reinhardt kann man minu-
tiös verfolgen, wie die geometrische Sprache buchstäblich in
den Farbgrund versinkt, in den Hintergrund tritt und nur
mehr unter besonderen Licht- und Perspektiveverhältnissen
nach vorne schimmert. Schließlich versinkt das Bild selbst in
den Hintergrund, in den Wandgrund und die Wand wird zur
Bildfläche. Erst die von der Form befreite Farbe auf einer gro-
ßen Fläche ließ die direkte Erfahrung der Farbe zu. Diese rei-
ne Farbe ermöglichte eine transzendente Erfahrung, die
über das Bild hinausgeht, aber wohl vom Bild selbst ausgeht.

Das Verdikt gegen die Rekonstitution und Rekonstruk-
tion anekdotischer Fakten bedeutete ursprünglich keines-
wegs ein Verbot der Form. Bei der Konstitution piktoraler
Fakten griff auch der Kubismus auf die Formen der Gegen-
stände zurück. Die Verweigerung war also unvollständig.
Durch die rein piktoralen Effekte schimmerten immer noch
die gegenständlichen – solange es noch Kreise, Quadrate, Li-
nien, Kurven usw. gab. Die Malerei war immer noch im
19. Jahrhundert verwurzelt. Duchamp spürte dieses Ungenü-
gen und machte daher einen totalen Schnitt: Er lehnte die Ma-
lerei insgesamt als bloß „visuell“ bzw. zu „retinal“ ab.

Hatten früher mit der Ölmalerei rivalisierende Bildtech-
nologien wie die Camera obscura den Tod der Malerei be-
schworen – z. B. schrieb Constantijn Huygens 1622 ange-
sichts einer Camera obscura: „Toute peinture est morte au
prix, car c'est ici la vie même“¹⁰⁶ und deklarierte Paul Delaro-
che 1839 nach der Erfindung der Daguerreschen Fotografie:
„Von heute an ist die Malerei tot“¹⁰⁷ (Flaubert hat diese Ansicht
zu recht in seinem „Wörterbuch der Gemeinplätze“ aufgenom-
men) –, so erklärte sich in Wahrheit die Malerei selbst für tot. Im
20. Jahrhundert waren es immer wieder Maler – von Male-
witsch, Duchamp, Rodtschenko bis in unsere Tage –, die das En-
de der Malerei, den Ausstieg aus dem Bild verkündeten. Meist
war dabei das Ende der Kunst überhaupt implizit.

1957 publizierte Ad Reinhardt seine Tabula rasa der Male-
rei, die „zwölf Regeln für eine neue Akademie“.¹⁰⁸ Um die
Malerei zur „höchsten und freiesten Kunst“ zu machen, ist ih-
re erste Regel „ihre Reinheit“. Um sie zu erlangen, erläßt er ei-

106 Zit. nach: Heinrich Schwarz, Art
and Photography, Rochester
1985, S. 129

107 Zit. nach: J. A. Schmoll gen. Eisen-
werth, Malerei und Photographie
im Dialog 1840 bis heute, Zürich
1977, S. 12

108 Ad Reinhardt, Schriften und Ge-
sprache, München 1984, 53ff

ne Reihe von (technischen) Verboten, die alles aus der Malerei vertreiben, was im 20. Jahrhundert, auch in der abstrakten Malerei, noch irgendwie an historischen Malelementen und -spuren vorhanden war. Er fordert: keine Textur, Vertreiben der Farbe, keine Zufälle, keine Pinselführung, keine Signatur, keine Handschrift, Handarbeit und Handzuckungen, keine Linie, keinen Umriß, keine Streifen, keine Formen, keine Figur, keine Masse, keine Farben, kein Weiß, kein Licht, kein Raum („Der Raum soll leer sein ... der Raum soll isolieren“), keine Zeit („Die Uhrenzeit ist belanglos“), kein Format, keine Bewegung, keine ready-mades.

In dieser Litanei von Verneinungen, in dieser radikalen Rhetorik der Negation hat Reinhardt nicht nur historische Avantgarde-Positionen (von Duchamp bis Arp) abgelehnt, sondern sogar schon künftige wie die von Stella und Buren, von Flavin und Klein, von Kawara und Ryman. Reinhardts Kritik an der modernen Malerei, auch an ihren formal und material avancierten Positionen, seine Neutralisierung von Farbe, Format, Fläche, Idee, sein Verweis auf Reduktion, sein Verweigern nicht nur der repräsentativen Funktion der Kunst, sondern der Kunst (und auch der Anti-Kunst) überhaupt, sein Löschen der eigenen Aussagen durch Tautologie oder Widerspruch, durch sein ständiges Wechseln der Vorzeichen, hat das Verdienst, die modernistische Ideologie der Autonomie und Unabhängigkeit der Kunst und ihrer konstitutiven Elemente kritisiert und historisiert zu haben. „Die eine Erklärung aller Hauptbewegungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts ist die der ‚Unabhängigkeit der Kunst‘.“¹⁰⁹ Er hat erkannt, daß die Kunst der Moderne, wenn sie ihrer eigenen Logik, der Logik ihrer Immanenz und Ideologie folgt, zu einem „Selbstmord-Variété, käuflich, freundlich, verächtlich, oberflächlich“ wird. Er, Rothko und Newman haben versucht, diese Logik mit reduzierten Farben (bzw. Nichtfarben) zu transzendieren. Reinhardts Ideen und Kritik am Modernismus haben wichtigen Vertretern neuer Kunstrichtungen jenseits des Tafelbildes wie Joseph Kosuth (Concept Art), Robert Smithson (Land Art) und Carl Andre (Minimal Art) relevante Impulse gegeben und seine Gemälde haben zu einer Entmaterialisierung des Bildes und der Kunst beigetragen. Jedenfalls bedeutet der Verlust der geometrischen Form in seinen schwarzen Bildern ein

109 Ebenda, S. 136ff

dem Vorstoß von Malewitsch vergleichbares puristisches Abheben von der Gegenstandsreferenz hin zur Transzendenz. Diese Transzendenz war auch das Feld der Bilder von Mark Rothko, Clifford Still und Barnett Newman.

Dieser Transzendenz folgte auch Dan Flavin, wobei er sich deutlich in die konstruktivistische Tradition stellte. 1962 malte er das Ölbild „Icon V (Coran's Broadway Flesh)“, ein schwarzes Quadrat (Mansonit), das aber an den Rändern mit leuchtenden Glühbirnen umgeben ist. In deutlicher Anspielung auf das „schwarze Quadrat“ von Malewitsch (wie in späteren Lichtarbeiten auf Tatlin) erweiterte er den weißen Raum des umgebenden Bildfeldes, den Farbraum durch das Licht ins Unendliche. Die Ersetzung des materialen Bildfeldes, wenn auch weiß gemalt, somit tendenziell immateriell, durch ein immaterielles Lichtfeld gab der Malerei um den Preis der Auflösung (Farbe durch Licht) erst jene unendliche Dimension, von der sie in der Theorie schon lange gesprochen hat.

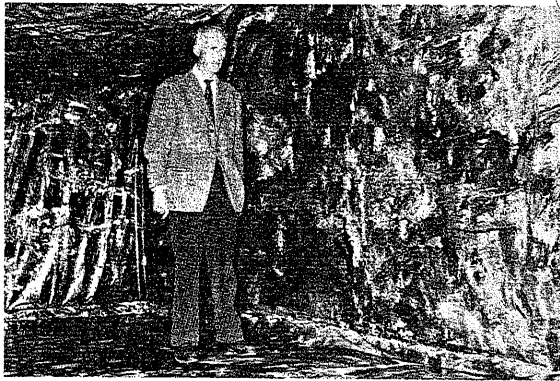
Die Immaterialität von Dan Flavins Licht-Installationen ist somit als Fortsetzung zu verstehen, wo das weite, virtuell grenzenlose Bildfeld, von dem auch Teile der Op Art-Bewegung sprechen werden, durch das virtuell unendliche Lichtfeld ersetzt wird.

Von hier aus startete dann die nächste Generation zur minimalen Malerei oder Lichtprojektion: Robert Ryman, Agnes Martin, Robert Irwin, James Turrell, Douglas Wheeler.

4. Entmaterialisierungstendenzen

Während in den 50er Jahren in Europa die informelle Malerei des Materials, wo sich die pastose Malmaterie des Informel und die materialnahen Collagen des Konstruktivismus und Dadaismus getroffen hatten, ihre entfesselten Materialdramen inszenierten (Fautrier, Dubuffet, Burri, Tàpies, Oberhuber), deren Auflösung der Form die Materialschwere forcierte, entwickelte sich in Amerika eine transzendente Farbmalerie, die Anfang der 60er Jahre zur gleichsam immateriellen Lichtkunst führte. Aber auch in Europa machte sich der Hang zur Immaterialität bemerkbar.

Wichtig für das Verständnis der Wechselwirkung von materialschwerer Malerei und Immaterialität war Pinot Gallizio. 1959 eröffnete er in der berühmten Galerie René Drouin seine



René Drouin in der Ausstellung „Caverne de l'Antimatière“ von Pinot Gallizio, 1959

Ausstellung „Caverne de l'Antimatière“. Sie zeigte die ganze Galerie (Wände, Decke, Boden) in bemalte Leinwand eingehüllt. Ein in diese Malerei gekleidetes Mädchen tanzte darin. Zwischen der „Antimaterie“ an der Decke und der „Materie“ auf dem Boden, klassisch nach Gewicht verteilt, sollte es zu Reaktionen von Kräften kommen. Diese „Höhle der Antimaterie“ gerade von einem Maler, der selbst mit Harz, Kohle, Rost, Pech, Sand, Eisenspäne, Schwarzpulver, Erde wie ein Alchimist in seinen Gemälden experimentierte, bezeugte eine Entwertung der Materie im Kern der Materie selbst. Diese Entwertung des Materials zur Immaterialität wurde durch die industrielle Produktionsweise dieser Gemälde in Laufmetern fortgesetzt. Seit 1958 stellte Gallizio bis zu 60 Meter lange Ballen „industrieller Malerei“ her, die er zwecks Verkauf in Teile schnitt. Piero Manzoni's „unendliche Linie“ von 1960 hat hier ihren Ursprung. Bei seiner Drouin-Ausstellung ist Gallizio auch über eine unter seinen Füßen ausgebreitete bemalte Leinwand in die Galerie getreten. Er trat seine Malerei mit Füßen. Schon 1956 entwertete er auch das Material. Bei einer Ausstellung in seiner Heimatstadt Alba hängte er über seine Gemälde ein riesiges Transparent, das versprach: „Toutes les toiles sont garanties coton pur“ (alle Leinwände sind garantiert reine Baumwolle). Ironisierend hat er hier nicht nur den Materialkult entwertet, sondern auch spätere Tendenzen wie bei Tuttle, Buren, Trockel usw. Als Experimentator hat Gallizio insbesondere in Italien dazu beigetragen, den Ausstieg aus dem Bild und den Einstieg in die Immaterialität bzw. in



Pinot Gallizio mit „industrieller Malerei“, 1960

die rein physische Präsentation und Präsenz des Materials (Arte Povera) zu wagen, wie Kommentare von zwei Künstlern bezeugen. So meinte Michelangelo Pistoletto: „In jener Zeit bestand eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Pinot Gallizio und Mario Merz. Ich erinnere mich, daß Mario Merz ein Jahr lang ganz allein in einem Schuppen oder Stall in der Nähe von Pisa gearbeitet hat, um eine Ausstellung vorzubereiten, die Ende des Jahres, ich glaube 1962, in der Galerie Notizie stattfinden sollte. (...) Am Tag der Eröffnung war alles fertig, bloß er war nicht da. Endlich kam er an und hatte ein einziges Bild im Wagen, das 15 Zentimeter dick war! Das ganze Jahr über hatte er an diesem Bild gearbeitet! Und als man es aufhängte (...) ist es kaputtgegangen! (...) Dasselbe (...) tat Gallizio. Statt darüberzugehen, etwas zu machen und dann darüberzugehen, wie Merz es damals tat, ging Gallizio vorwärts und machte (...) Kilometer. Außerdem meine ich, daß es nicht darum ging, die Malerei, die Kunst zu inflationieren. Die Unzufriedenheit mit dem Medium Malerei (ich spreche nicht nur von Gallizio, sondern von all denen, die Malerei als Malerei einsetzen), welches so begrenzt war, obwohl dennoch jeder darin verliebt war, veranlaßte ihn, es um jeden Preis kritisieren, doch gleichzeitig auch liebkosen zu müssen. In diesem Sinn war es kein negativer Akt der Inflationierung von Malerei, sondern das Phänomen der Multiplizierung eines Faktums (auch wenn dies nicht recht verstanden wurde).“¹¹⁰

Und Mario Merz berichtete über Gallizio: „Das Merkwürdige an ihm war (...), daß er den Apothekerberuf ausübte; daneben befaßte er sich noch mit Ethnologie, Archäologie und dem Sammeln von Heilpflanzen; daß er unvorhergesehen mit 52 Jahren die Malerei entdeckte (...) dies ist das Faszinierende an ihm. (...) Es scheint mir, als sei die Malerei für ihn eine Übung, eine Gedankenübung eher als der Wille zu malen gewesen, denn ich habe ihn niemals malen sehen. Sein Atelier bekam ich nie zu Gesicht, obwohl ich nicht eben selten in Alba war. Der Mensch war unzweifelhaft weitaus stärker als der Maler, und das beweist, daß die Malerei als eine Notwendigkeit aufgetaucht ist, um bestimmte Ideen darzustellen. Eine Demonstration also. Man kann sie auf verschiedene Weise durchführen; und dies machte wohl den

110 Zit. nach: Laszlo Glozer, Westkunst, Katalog: Köln 1981, S. 227

Reiz aus, den er nicht nur auf mich, sondern auch auf viele andere ausgeübt hat. Die Idee war soviel wichtiger als die praktische Ausführung; die Idee, die dahinterstand (...). Das Produkt war Nebensache. Im Grunde verachtete er das Produkt ziemlich tief, auch wenn er daran festhielt. (...) Daß er die Bilder zerschnitt (...) ist der typische Einfall einer Person, der die Malerei eigentlich egal ist, denn ein richtiger Künstler tut so etwas nicht (...) Ein wahrer Künstler schneidet seine Leinwand nicht nach Metern zu!"¹¹¹

Wesentlichen Anteil an den Immaterialisierungstendenzen hatte Lucio Fontana. Hatte schon Malewitsch festgestellt: „Das Material verschwindet in der Bewegung, die Farbe auch. Alles kommt zum weißen Zustand, zur höchsten Geometrie des Bewußtseins“,¹¹² so forderte Fontana im „Weißen Manifest“, das er 1946 mit anderen Künstlern publiziert hatte: „die Entdeckung neuer physikalischer Kräfte, die Herrschaft über die Materie und den Weltraum“.¹¹³ Darum hält er sich „an die Materie und ihre Entwicklung, aus der alles Leben hervorgeht“.¹¹⁴ 1948, im ersten Manifest des von ihm gegründeten Spatialismo, drängte Fontana auf eine radikale Einbeziehung der Technik in die künstlerischen Ausdrucksformen: „Deshalb werden wir mit den Mitteln der modernen Technik

künstliche Formen

wunderbare Regenbogen

Leuchtschriften

am Himmel erscheinen lassen. Durch Funk und Fernsehen werden wir künstlerische Ausdrucksformen von ganz neuer Art ausstrahlen.“¹¹⁵

Ein Jahr später wird der immaterielle Aspekt der angestrebten „physische Grenzen sprengenden“ Kunst noch expliziter: „Heute tendiert der menschliche Geist in seiner transzendenten Realität dahin, durch einen geistigen Akt, der von allem Materiellen losgelöst ist, das Spezielle in seiner Vereinzelung zu überwinden und zum Einheitlichen und Universalen vorzustoßen. Wir weigern uns, anzunehmen, daß es sich bei Wissenschaft und Kunst um grundsätzlich Verschiedenes handelt, daß also die Gesten der einen keine Bedeutung für die andere haben. Die Kunst nimmt die Gesten der Wissenschaft vorweg, die Wissenschaft ihrerseits provoziert künstlerische Gesten. Weder Funk noch Fernsehen wären vom

111 Ebenda, S. 226f

112 Malewitsch (zit. Anm. 43), S. 228

113 Zit. nach: Guido Balla, Lucio Fontana, Köln 1971, S. 185

114 Ebenda, S. 188

115 Ebenda, S. 198

menschlichen Geist ohne den Druck erfunden worden, den die Wissenschaft auf die Kunst ausübt. Es ist ausgeschlossen, daß der Mensch von Leinwand, Bronze, Gips und Plastilin nicht eines Tages ebenso zu einem reinen, luftigen, universalen, schwebenden Bild übergeht, wie er einst vom Graphit zu Leinwand, Bronze, Gips und Plastilin übergegangen ist, ohne deshalb die ewige Bedeutung dessen, was mit Hilfe von Graphit, Bronze, Leinwand, Gips und Plastilin geschaffen worden ist, zu verleugnen. Denn es wird nicht möglich sein, Bilder, die ganz und gar auf die Bedürfnisse der Vergangenheit zugeschnitten sind, den heutigen Bedürfnissen anzupassen.

Wir sind aber überzeugt, daß auch nach diesem Übergang nichts aus der Vergangenheit, weder ihre künstlerischen Mittel, noch ihre künstlerischen Ziele, der Vernichtung anheimfallen wird. Man wird auch in Zukunft mit den früheren Materialien malen und modellieren, aber wir sind ebenso überzeugt, daß die bisherigen Materialien nach diesem Übergang anders behandelt und betrachtet und von einer verfeinerten Sensibilität erfüllt sein werden.“¹¹⁶

Wir spüren, wie Bauhaus-Gedanken wiederkehren, die Vereinigung von Technik und Kunst, aber gleichzeitig eine „von allem Materiellen losgelöste“, transzendente Kultur angestrebt wird. Die Kultur der Materialien sollte von einer „verfeinerten Sensibilität“ getragen werden. Im gleichen Manifest heißt es: „Wir gedenken, die Kunst aus ihrer Bindung an die Materie (...) zu befreien.“ 1949 baute Fontana erstmals ein Ambiente spaziali mit raumbezogenen Formen und ultraviolettem Licht auf, im gleichen Jahr werden erstmals Pappe und Leinenpapier perforiert. Der „perforierte Block“ Moholy-Nagys kehrt unter dem Eindruck der raumauflösenden, raumvernichtenden Technik wieder als perforierte (durchlöcher- te) Fläche. Mit den Perforationen schien Fontana seinem Ziel des Spatialismo näher gekommen zu sein, „weder Malerei noch Skulptur, sondern Formen, Farbe und Klang, die sich im Raum entfalten. Farbe als räumliches Element, Klang als zeitliches Element und Bewegung, die sich in Zeit und Raum entfaltet, sind die Grundformen der neuen Kunst, die die vier Dimensionen des Daseins umfaßt.“¹¹⁷ 1951 schrieb Fontana: „Ein durchlöcherter Stein, ein zum Himmel aufstrebendes Element oder eine Spirale stellen nur eine illusionäre Erober-

116 Ebenda, S. 206

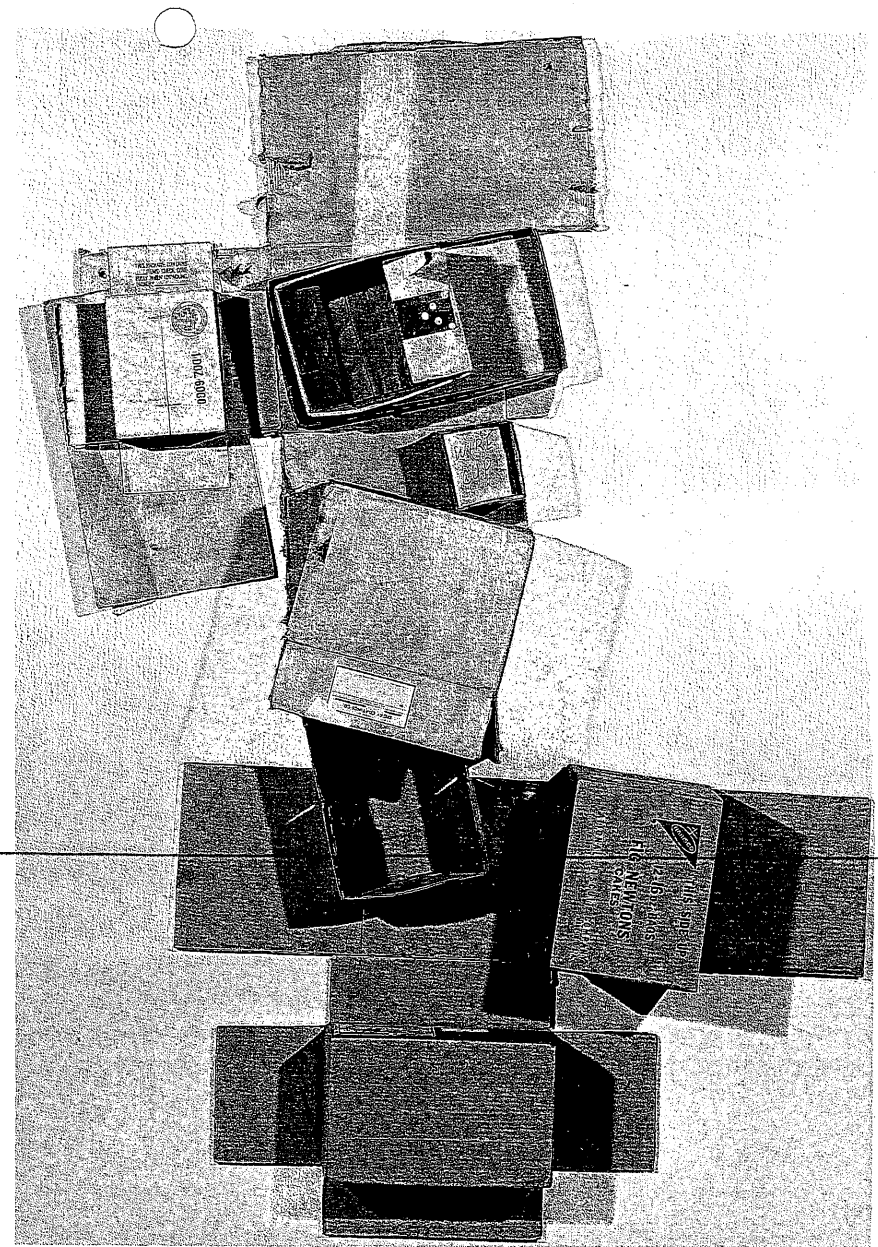
117 Ebenda, S. 230

ring des Raumes dar, sind Formen, die mit drei ihrer vier Dimensionen im Raum enthalten sind. Der Turm von Babel ist eines der ältesten Beispiele für den Anspruch des Menschen, den Raum zu beherrschen. Die wahre Eroberung des Raumes durch den Menschen ist *die Loslösung von der Erde, von der Horizontlinie*, die jahrtausendlang die Basis seiner Ästhetik und seines Proportionsgefühls war. So entsteht die vierte Dimension, jetzt ist ein Körper tatsächlich mit allen seinen Dimensionen im Raum enthalten.“¹¹⁸

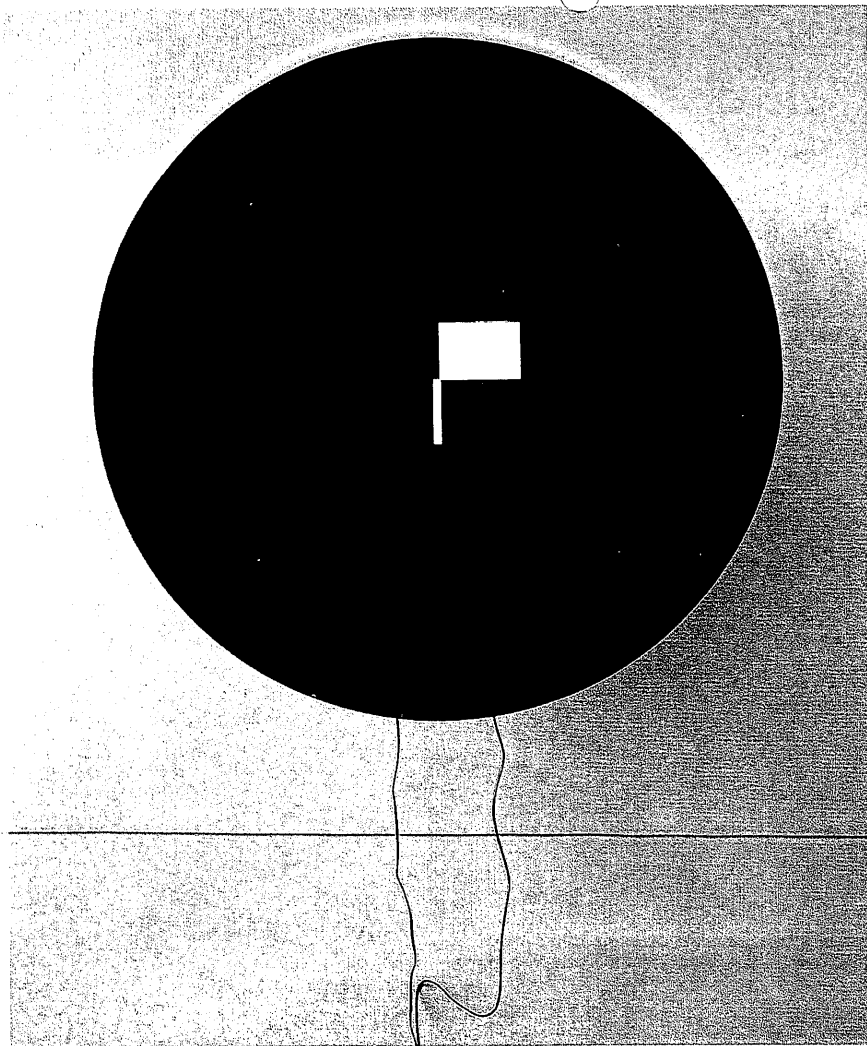
Der Bezug auf den plastischen Dynamismus der Futuristen ist evident. Die Durchdringung des Volumens in der modernen abstrakten Plastik durch die neuen transparenten Materialien und durch die Löcher, Leerstellen der sich im Raum drehenden Flächen (Gabo, Pevsner), haben Fontana offensichtlich angeregt, auch die Fläche selbst in der Nachfolge dieser Perforationen zu durchlöchern. Auch die technischen Bildmedien kannten schon lange Perforationen, wie etwa Paul Nipkows Scheibe von 1884, eine aus Löchern bestehende Spirale, welche drehend ein Bild abtastet und dabei das Bild in eine Sequenz von Punkten in der Zeit verwandelt, was die Voraussetzung für unser heutiges Fernsehen bildete. Fontana brachte die Malerei gleichsam auf den Reflexionsstand der Plastik. Auch hier zeigt sich wiederum der schon festgestellte Einfluß der Plastik bei den Autonomiebestrebungen der Malerei (Fontana war ausgebildeter Bildhauer).

1952 wird das 5. Manifesto spaziale („Wir dagegen wollen die Kunst von den Fesseln der Materie befreien“) im Fernsehen ausgestrahlt, TV-Kunst beginnt. Die Bezugnahme der Kunst auf die Entwicklung neuer raum- und zeitüberwindender technischer Mittel wie Neon, Television und Radar und die gleichzeitige Sehnsucht nach Befreiung von der Materie schaffen die Basis jenes Kults von „Leere und Licht“, der nicht nur Fontanas, sondern auch Yves Kleins und Piero Manzonis künstlerische Welt dominierte. Der ständige Appell an die Bewegung, an die Rakete („Die Architektur der Zukunft wird die Rakete sein“¹¹⁹), an die freie und unmittelbare Suggestion schaffen eine Tendenz der Entmaterialisierung, in der nicht nur das Volumen, sondern auch die Fläche und der Raum abgeschafft und durchdrungen werden. In einem Brief von 1949 beschreibt Fontana selbst seinen Werdegang und seine

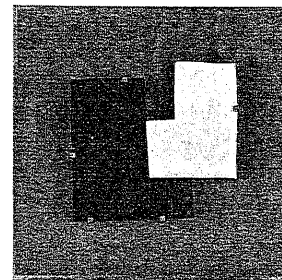
118 Ebenda, S. 231
119 Ebenda, S. 253



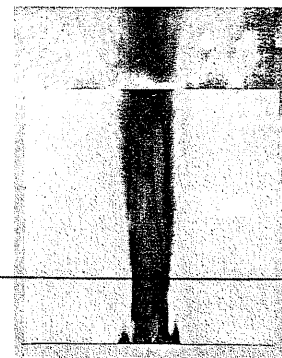
Robert Rauschenberg, Spanish Stuffed Mode Plus, 1971, Pappkarton, Holz



Simon Wachsmuth, Ohne Titel, 1990
Geschwärzte Glasscheibe, Monitor, Player



Lucio Fontana, Relief, 1934



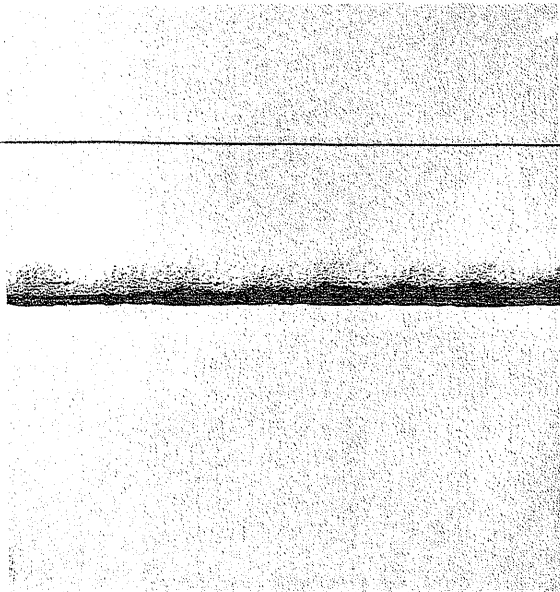
Tamás Hencze, Feuerbild, 1972

Intentionen: „Weder Brancusi noch Arp oder Vantongerloo, kein Volumen, sondern Profile im Raum (...) Kein Rückgriff auf Medardo Rosso, eher schon auf Boccionis plastischen Dynamismus – das heißt Flecken reiner Farbe auf den Formen, um den Eindruck des Statischen und der Materie aufzuheben.“¹²⁰ Fontanas langjährige Erfahrung mit der abstrakten Kunst, wobei er aber stets die geometrischen Elemente vermieden hat, und seine Annäherung an den Automatismus des Informel („Flecken reiner Farbe“), also die (paradoxe) Vereinigung dieser beiden großen europäischen Strömungen (nichtfigurative konkrete Abstraktion und Informel) haben zur Aufhebung des Statischen und der Materie – nicht nur in Fontanas Werk – geführt. Die Dynamik der offenen Form, welche die der Statik und Materie transzendierte, löste eine allgemeine Entmaterialisierungs-Euphorie in der Kunst der 60er Jahre in Europa aus.

Entscheidend dazu beigetragen hat auch Yves Klein. Seit 1952 malte er monochrome Bilder, ab 1958 vorwiegend in dunklem Ultramarinblau, dem International Klein Blue. Im selben Jahr realisierte er seine erste „immaterielle“ Demonstration, ein leerer Raum in der Galerie Iris Clert, um „die Gegenwart der picturalen Sensibilität im Zustand der Prima Materia“ zu zeigen. 1959 hielt er an der Sorbonne den Vortrag „Die Entwicklung der Kunst zum Immateriellen“. 1961 schuf er seine ersten Feuerbilder, wobei seine „Pinsel“ starke Gasbrenner waren, mit denen er die Kartons bearbeitete. Das Material löste sich gleichsam in Rauch auf. Brandspuren wurden zu einem Element der Malerei – von Klein über Bernard Aubertin und Otto Piene bis zu Tamás Hencze.

Piero Manzoni's Werkverlauf ist ähnlich dem von Yves Klein. 1957–58 schuf er weiße Gemälde mit Gips und nannte sie „Achrome“ (Nichtfarbe, ohne Farbe). Die Bilder enthalten Faltungen, die ihnen Textur und Faktur geben. 1959 wollte er den ganzen Greenwich Meridian um die Erde weiß bemalen. 1960 entwarf er die unendliche Linie. Ab 1960 differenzierten sich seine weißen monochromen Leinwände durch verschiedene Materialien wie Polystyren, Baumwolle, Glasfaser, Filz, Fell, schließlich total leere Leinwände aus Stoffteilen, wobei sich durch deren Grenzen Muster ergeben. 1961 signiert er nackte Modelle als lebende Skulpturen. Aus Stroh und Kaolin

entstehen weiße Bildkästen. 1960 publizierte er im Azimuth Nr. 2, Mailand, das Manifest „Freie Dimension“. „Warum nicht diese Fläche befreien? Warum nicht die uneingeschränkte Bedeutung eines totalen Raumes, eines reinen und absoluten Lichts aufzudecken suchen? (...) Die Unendlichkeit ist streng genommen monochrom oder, besser noch, der Farbe entblößt (und wird nicht eine Monochromie, in der jegliche Beziehung zur Farbe zurücktritt, farblos?). Es geht nicht darum, blau auf Blau oder weiß auf Weiß zu malen, entweder im Sinne einer Komposition oder in dem einer Aussage. Ganz im Gegenteil. Es geht mir darum, eine vollständig weiße Fläche zu schaffen (ja, gänzlich farblos, neutral), die in keiner Weise auf irgendein malerisches Phänomen oder Element bezogen ist, das außerhalb der Beschaffenheit der Fläche liegt. Es ist nicht das Weiß einer Polarlandschaft, eines schönen oder evokativen Materials, einer Empfindung, eines Symbols oder von irgend etwas anderem; es ist eine weiße Fläche, die nichts ist als eine weiße Fläche (eine farblose Fläche, die nichts ist als eine farblose Fläche). Oder, noch besser, sie ist da, und das ist alles. Sie ist, und um vollständig zu sein, sie ist reines Werden.“¹²¹

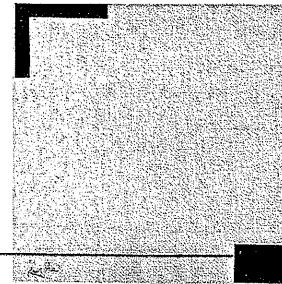


Piero Manzoni, Linie, 1960

¹²¹ Zit. nach: Piero Manzoni, Katalog: The Tate Gallery, London 1974

5. Rahmen und Rand des Bildes

Wie genau kann man die Grenze des Bildes bestimmen und die optische Einheit strukturieren? Kann nicht auch die Einheit von Fläche und Farbe in der Monochromie noch mehr entleert werden? Diesen Fragen stellten sich Jo Baer, Giulio Paolini, Richard Artschwager, Robert Ryman, Eva Hesse, Ralph Humphrey und andere MalerInnen des Randes und des Rahmens. Das Tafelbild war durch die Definition der Bildfläche als reine Farbfläche nicht nur metaphorisch an seinen Grenzen angelangt, sondern auch buchstäblich. Die Entleerung der Bildfläche, die gegenstandslose nackte Fläche bzw. Leinwand, die totale „Leerstelle“, das Bild als Null und Nichts (in Weiß oder Schwarz) zentrierte das Interesse auf den Rand der Bilder. Schon Kandinsky erkannte das Problem des Randes: 1913 beschrieb er die Qualen, ein Bild mit dem Motiv Moskaus zu malen. Nach fast fünf Monaten gelingt ihm die Vollendung der Entwürfe, als er „plötzlich vollkommen klar sah, was noch fehlte – das war der weiße Rand (...) Da dieser weiße Rand die Lösung des Bildes war, so habe ich nach ihm das ganze Bild genannt“: „Das Bild mit dem weißen Rand.“¹²² Auch Frantisek Kupka beschäftigte das Thema Rand. 1928 machte er dazu einige Studien. Das Bildfeld war absolut leer, nur an der linken Ecke oben und an der rechten Ecke unten waren schwarze Linien oder Punktflächen.



Frantisek Kupka, Studie für eine Abstraktion „Schwarz und Weiß“, 1928

In den 60er Jahren wurde der Rand zwischen (weißem) Bild und (weißer) Wand auf breiterer Ebene erörtert. In der wichtigen Ausstellung „Systemic Painting“ (1966 im Guggenheim Museum, New York), in der die minimalistische Malerei vorgestellt wurde, welche damals die Aktion und die Geste in der abstrakten Malerei durch das System ersetzte, fielen neben den Arbeiten von Agnes Martin, Robert Mangold, Dorotea Rockburne besonders die Werke von Jo Baer auf. Um das Bild als Gegenstand zu betonen, haben die Gemälde von Jo Baer einen relativ dicken Keilrahmen und treten so aus der Wand hervor. Bemalt sind nicht nur die Ränder, meist in Form von Streifen, sondern auch die Seitenflächen des Bildes. Die Duplizität der reinen Flächenmalerei zwischen Bild und Gegenstand wurde so radikalisiert und offengelegt. Die an den Rand getriebene Malerei fand nur mehr am Rand statt, und auch dort eher mechanisch als gestisch. Die Malerei als bloße

¹²² Wassily Kandinsky, Rückblick 1910–1913, Reprint Baden-Baden 1955, S. 43

Rand-Erscheinung machte aus dem Bild ein Double: ein Objekt und seinen Schatten – es ist da und es ist nicht da. Die täuschende und mysteriöse Dimensionalität (schwankend zwischen Zwei- und Dreidimensionalität) der Bilder von Jo Baer erzeugt – wie schon bei Rothko mit gänzlich anderen Mitteln – ein atmosphärisches Feld, das jenseits seiner Grenzen weiter existiert. Das Bild wird zum Objekt, aber das Objekt ist nicht identisch mit seinen Grenzen: „I have always had the feeling that an object is larger than its outline, that it has a field or force beyond itself.“¹²³ Mit der Betonung des Randes wächst das Bildobjekt über den Rand hinaus.

Das Problem des Randes, der leeren Fläche und ihrer Abgrenzung gegenüber der Wand mußte aber nicht zwangsläufig zum Bildobjekt führen, sondern konnte auf der Fläche selbst ausgetragen werden, wie die an sich völlig unterschiedlichen Arbeiten von Sam Francis und Joseph Binder zeigen. Bei den „Edge Paintings“ von Francis wird die Farbmalerie des Abstrakten Expressionismus an den Rand gedrängt, das Weiß der Bildfläche droht die Farbe zu vertreiben. Bei Binder hingegen wird die Farbe von harten geometrischen Formen, von Nichtfarben (Schwarz oder Weiß) in die Schranken gewiesen, gleichsam zusammengepreßt.

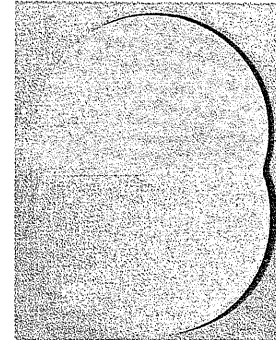
Mit dem Problem des Randes wurde auch der Bildrahmen zu einem eigenen Thema. Wegweisend waren hier die Arbeiten von Giulio Paolini – ein umgedrehtes Bild macht den Keilrahmen zum Rahmen, mehrere Bilder übereinander das Bild zum Rahmen. Oswald Oberhubers „Rahmenbild“ (1953) weist bereits den Weg zu Künstlern unserer Tage, die den Rahmen als solchen thematisieren: z. B. Georg Herold, Thomas Emde oder Christian Eckart.

6. Befreite Fläche – freie Wand

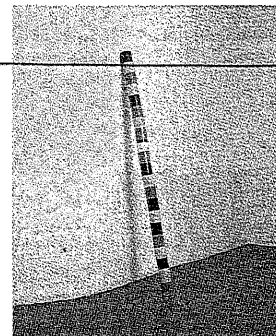
Die Einheit von Fläche und Farbe im autonomen Bildgegenstand wirft die Frage nach der Grenze des Bildes auf und thematisiert über den Rahmen des Bildes hinaus den räumlichen Kontext des Bildes, die Wand.

Die vom Abstrakten Expressionismus eingebrachte Forderung nach Verflachung des Bildes und die durch die Monochromie eingelöste Identität von Bild und Gegenstand (im Bildobjekt) entfalten in den 60er Jahren ein großes Spektrum

123 Jo Baer, Katalog: Whitney Museum, New York 1975



Ellsworth Kelly, Weiße Platte, Brückenbogen und Spiegelung, 1952–55



André Cadere, Malerei ohne Ende

124 Ellsworth Kelly, Gemälde und Skulpturen 1966–1979, Katalog: Kunsthalle Baden-Baden 1980, S. 89

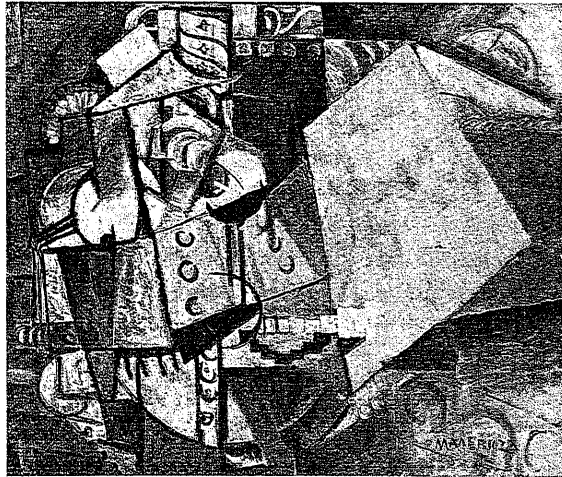
betont flacher Malerei auf der Grundlage der Farbfeld-Theorien, der Farbfläche, des Minimalismus, des Reduktionismus. Der Bogen reichte hier von Arbeiten mit „chromatischer Fläche“ (Raimer Jochims) bis zu Verlaufsbildern. Je nachdem, ob mehr farbliche Konzeptionen oder mehr monochrome bildgegenständliche im Vordergrund standen, zeigte die Malerei ein großes Spektrum von Möglichkeiten, die Beziehung von Farbe und Fläche auf dem entwicklungsgeschichtlich erreichten Reflexionsniveau von Fläche und Wand, von Bild und Gegenstand zu thematisieren: Farbliche, immaterielle Tendenzen wie von Jochims, Holweck, Goepfert, Calderara usw. einerseits, bildgegenständliche Lösungen mit glatter Oberfläche wie von Mauri, Lo Savio, Simeci usw. andererseits.

Eine weitere Möglichkeit wurde vor allem von Ellsworth Kelly vorgeschlagen: „Die Form meiner Malerei ist der Inhalt. Meine Arbeit besteht aus einer einzigen oder aus mehreren Tafeln: rechteckig, abgerundet oder quadratisch. Die Spuren auf den Tafeln interessieren mich weniger als die ‚Präsenz‘ der Tafeln selbst. In der Arbeit ‚Red, Yellow, Blue‘ vergegenwärtigen die viereckigen Tafeln Farbe. Sie wurde gemacht mit dem Ziel, immer in der Gegenwart zu existieren. Es handelt sich um eine Idee, sie kann in der Zukunft jederzeit wiederholt werden. (...) Das Thema meiner Arbeit ist die Struktur.“¹²⁴

Diese Betonung des Objektcharakters des Bildes und die Bestimmung von Struktur und Form des Bildes als Inhalt des Bildes, diese Subtraktion von Metaphysik und Spiritualität aus den abstrakten Malereien und die Hinwendung zur physischen Präsenz machte aus dem Bild eine schlichte farbige Tafel. Das Tafelbild wurde zur reinen Tafel reduziert, die in Beziehung zur Wand steht, hängt oder liegt. Die Form dieser Tafel wurde der Inhalt des Bildes. Die Tafel und die Oberfläche der Tafel wurden allein relevant. Dieser gegenständliche Aspekt des Bildes als Tafel löste weitreichende Wirkungen aus, die im Werk von Support/Surface, von Blinky Palermo und Imi Knoebel, von Robert Mangold und André Cadere, von Günther Förg, von Meuser und vielen anderen zu sehen sind.

Unser Modell des Auslassens und der Akzentverschiebung, der Reduktion und der Betonung als Motor der Entwicklung der Kunst kann auch am Weg von Malewitsch zu

Kelly gezeigt werden. 1913–14 malte Malewitsch ein figuratives, kubo-futuristisches Bild, das ein gelbes Trapezoid enthält. 1917–18 wurde diese gelbe Fläche von Malewitsch als alleiniges Motiv auf weißem Grund in einem suprematistischen Bild gleichsam verabsolutiert. Kelly malte 1966 eine grüne trapezoide Platte und die Wand ersetzte das Weiß.

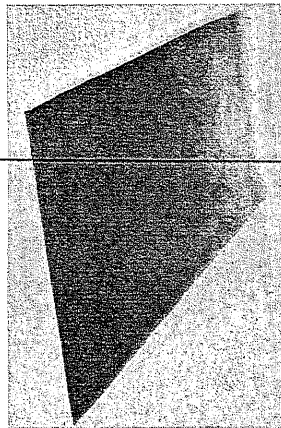


Kasimir Malewitsch, Der Gardist, 1912/13

Frank Stella hat die neuen Bestrebungen, die Identität von Inhalt und Bildform auf den Begriff gebracht: „Shaped Canvas“. „Meine Malerei basiert auf der Tatsache, daß nur das, was gesehen werden kann, dort ist. Es ist in der Tat ein Objekt.“¹²⁵ Diesen Schritt von der Standard-Leinwand zur motiv-bedingten Leinwandform übertrug Stella dann in den 70er Jahren auch in den Raum, indem er die Leinwand (nun ersetzt durch Aluminium) vor und hinter die Bildfläche ausdehnte.

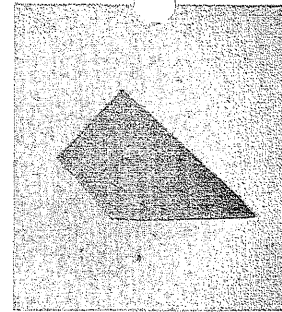
Blinky Palermo hat mit seinen Stoffbildern (1968) und seinen Aluminiumbildern (1975) diese Tendenz fortgesetzt. Den materialen und plattenartigen Aspekt des Tafelbildes verstärkte Imi Knoebel, indem er Wandarrangements machte: Leere Platten oder farbbeschichtete Platten hingen oder lehnten an den Wänden.

Die Beziehung: leere Bildfläche, Grenze des Bildes und Wand ist auch das künstlerische Problemfeld der Malerei von



Kasimir Malewitsch, Suprematismus, 1917/18

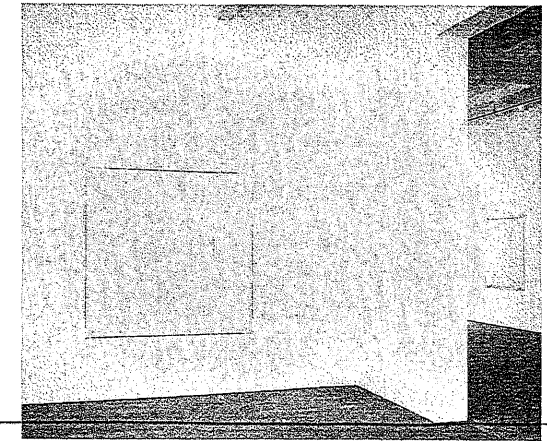
¹²⁵ Zit. nach: Ellen H. Johnson, American Artists on Art. From 1940 to 1980, New York 1982, S. 117



Palermo, Grünes Viereck, 1966

Robert Ryman, Ausstellung in der Dia Art Foundation, New York, 1988

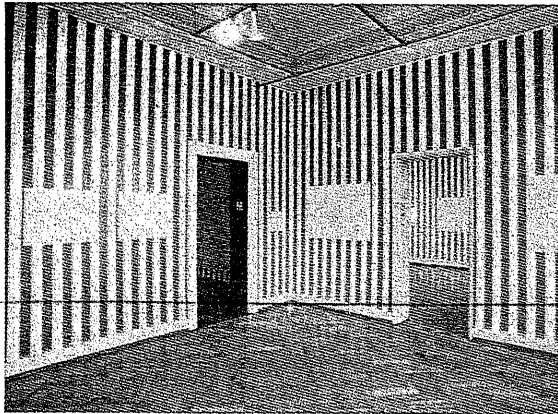
Robert Ryman und Brice Marden. Die Ambiguität, wo ein Bild endet, überträgt Ryman allerdings vom Bilderrahmen auf die Wand selbst. Die Wand ist der eigentliche Kontext, der eigentliche Bildgrund, ohne den das Bild nicht gesehen werden kann. „(...) the wall plane is actually part of the painting and it extends out three or four feet. (...) the wall space (...) is essential for that line that develops from the edge of the panel of the painting with the wall (...) if you were to see any of my paintings off the wall, they would not make any sense at all.“¹²⁶ Ryman malt „inside the white cube“, innerhalb des weißen Raumes der Galerie. Dieses Weiß ist sein eigentliches Medium. Durch das Weiß wird das Bild zur Nullfläche. Das



Weiß des Bildes bedarf des Weißes der Wand. Das Bild dehnt sich auf die Wand aus. Nur eine schmale Randlinie trennt das Bild noch von der Wand. Textur, Farbe, Oberfläche und Wand tendieren zu einer Einheit. Wegen dieser fehlenden Isolation des Bildes von der Wand, des Bildraums vom Wandraum, die für gewöhnlich Bilder auszeichnet, die etwas abbilden, was aber Rymans „absolute“ Malerei nicht tut, zieht er es vor, seine Arbeiten nicht „pictures“, sondern „paintings“ zu nennen. Die Angleichung Bild und Wand löscht also das Bild, „the painting itself“ wird zum „image“. Wegen der Aufhebung der Grenze von Bild und Wand konnte Ryman 1977 sagen: „I was not painting a picture.“ Ein Gemälde, das kein Bild (im

¹²⁶ Ryman (zit. Anm. 1)

traditionellen Sinn) ist, sich weigert, traditionelle Bildaufgaben zu übernehmen, ist eine weitere Art der Selbstauflösung der Malerei durch ihren Verzicht auf traditionelle Funktionen (Repräsentation) und Materialien (Farben). Allerdings tritt dabei das Gemälde, das vom Abbild, vom Bild verdeckt war, erst nach vorne, vor die Wand. Dieses Bildobjekt, identisch mit sich selbst, bedarf nur der Wand (als Grund) und nicht der Welt (zur Abbildung). Das Schicksal der Malerei ist nicht mehr an den Gegenstand, die Farbe oder die Form gebunden, sondern untrennbar mit der Wand verbunden. Gemälde und Wand werden durch die Gemeinsamkeit der Fläche und der Faktur zu einer einzigen Oberfläche. So verschwindet das Bild, da es zur Nullfläche wird, aber es bleibt als Painting. Die Problematisierung der Fläche und die Indifferenz zur Fläche bewegte seit 1967 auf formal-theoretischer Ebene auch die französische Malergruppe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier,



Daniel Buren, Ausstellung im Städtischen Museum Mönchengladbach, 1975

Toroni). Die nachfolgende Gruppe Support/Surfaces (Cane, Devade, Viallat, Dolla u. a.) betrieb, wie schon ihr Titel besagt, auf materialer Ebene die Auflösung der Fläche. Ende der 60er Jahre löste sich die Malerei durch die Ansprüche der Konzept-Kunst auf, Textbilder und Wandmalereien blieben die letzten Möglichkeiten. Auf die Emanzipation der Fläche, nachdem die Farbe von der Farbfläche abgeworfen worden war, folgte die Emanzipation der Wand. Die von Form und Farbe befreite Fläche machte auch die Wand frei und so zum Bild.

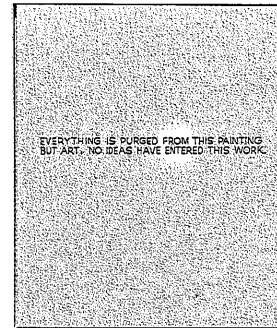
Die Malerin Marcia Hafif hat in ihrem Text „Beginning Again“ diesen Zusammenhang zwischen leerer Leinwand und freier Fläche beschrieben: „A painting without interior relationships of colour and shape is not empty (...) With the elimination of drawing on the surface, painting is freed from the structural necessity, so strongly felt in the '60s, of relating shapes to the outside edge. The painting is the shape, and the horizontals and verticals on the canvas shape relate to the space it is expected to be seen in; but the surface is, in a sense, free (...).“¹²⁷

7. Verzicht auf das Bild

Die Entmaterialisierungstendenzen der europäischen Kunst der 50er und 60er Jahre hat aus Rückgriffen und Umwandlungen bestanden und wurde auf der Ebene des Materials und der technischen Medien ausgetragen. Die Immaterialisierungstendenzen der amerikanischen Kunst gingen von der Farbe aus und mündeten über einen entmythologisierten Materialbegriff (Minimalismus) in Text und Konzept. In beiden Fällen dienten die neuen Medien wie Film, Foto, später auch Video als Träger neuer Ideen.

Die buchstäbliche Auflösung des Materials in Luft, in Gas, in Licht hat aber in beiden Kontinenten stattgefunden, wenn auch aus jeweils anderen Gründen. Dort als Fortsetzung der transzendentalen Malerei, hier als Auflösung der Materialmalerei, die aber in der Arte Povera wieder auflebte. Der stoffliche Purismus der Monochromie, das mit ihr verbundene Begehren der Leere, die Freisetzung der Kräfte des leeren Raumes bewirkten eine Entmaterialisierung der Malerei einerseits, eine Freisetzung des rein physischen Materials und seiner Präsenz andererseits.

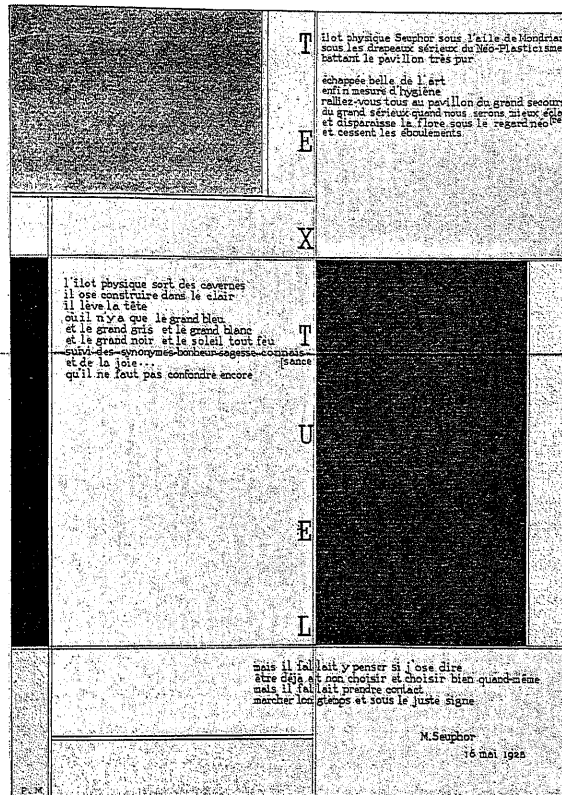
Die Künstler haben also die Immaterialisierung als Terminus und Praxis in die Kunst eingeführt, doch es bedurfte mehr als 20 Jahre, bis die Konsequenzen dieser Entmaterialisierungstendenzen vom Publikum verstanden wurden. Die Ausstellung „Die Immaterialien“ von J. F. Lyotard im Centre Georges Pompidou in Paris 1985 hat wesentlich zur Erkenntnis beigetragen. In einem Konzept-Papier der Ausstellung wird die zentrale Idee formuliert: „In der Tradition der Moderne ist die Beziehung des Menschen zu den Materialien durch das



John Baldessari, Everything is purged, 1966-68

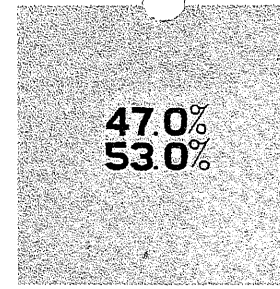
¹²⁷ Artforum, New York Sept. 1978, zit. nach: Richard Hertz, Theories of Contemporary Art, New Jersey 1985, S. 10ff

cartesianische Programm festgelegt: Es gilt, sich zum Herrn und Besitzer der Natur zu machen. (...) Die Veranstaltung des Titels ‚Immaterialien‘ hat sich die Aufgabe gesetzt, fühlbar zu machen, wie sehr sich diese Beziehung durch die Tatsache der ‚neuen Materialien‘ verändert hat. (...) Die Hauptfrage lautet: Verändern die ‚Immaterialien‘ die Beziehung des Menschen zum Material, wie es in der Tradition der Moderne festgelegt ist (...) Die meisten dieser Immaterialien sind auf der Grundlage der Technowissenschaften Informatik und Elektronik erzeugt oder hängen zumindest von deren Ansatz ab. (...) Das Materielle verschwindet als unabhängige Einheit. Das Prinzip, auf dem die Operationsstruktur aufgebaut ist, ist nicht das einer stabilen ‚Substanz‘, sondern einer unstabilen Menge von Interaktionen. Das Modell der Sprache ersetzt das Modell der Materie.“¹²⁸



Piet Mondrian, Bild-Gedicht, Text von Michel Seuphor, 1928

128 Das Abenteuer der Ideen, Katalog: Berlin 1984



Art & Language, 100% Abstrakt, 1967/68



On Kawara, Location, 1966

129 Lucy R. Lippard, Six Years: The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972, New York 1973, und: Information, Katalog: Museum of Modern Art, New York 1970

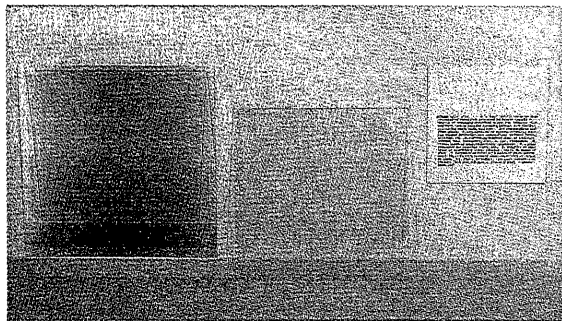
Dies ist das entscheidende Ergebnis der Entmaterialisierung, die bereits in den 70er Jahren von Lucy R. Lippard sowie einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York konstatiert wurde.¹²⁹ Der perzeptuelle Aspekt der Minimal Art, die letzte Dimension der Sinnlichkeit und Materialität wurde aufgegeben zugunsten der Idee und des Textes. So entstand durch diese Ersetzung (Materie zu Sprache) die Konzept-Kunst. Die technowissenschaftliche Grundlage der Immaterialisation, die zu einer Reifung der Medienkunst (Fotografie, Film, Video) führte, und die Ersetzung des Modells Materie durch das Modell Sprache – eben eine Ersetzung der Perzepte durch Konzepte – führten in den 60er und 70er Jahren nicht nur zum Ausstieg aus dem Bild, zu einer Abwendung von der Abbildung, sondern zu einem Verzicht auf das Bild selbst: Medienkunst und Konzept-Kunst ersetzten die Malerei. Die Malerei sah sich gezwungen, ihre äußersten Eckpunkte und letzten Konstituenten zu thematisieren und zu mobilisieren, den Rahmen, zwischen dem sie ihre weiße Leere, ihr Schweigen errichtet hat.

Das Ende der Malerei, der Tod des Tafelbildes wurde seit Duchamp immer wieder verkündet, und in den 60er und 70er Jahren insbesondere, weil dies seit dem Aufstand der Abstraktion, seit den Autonomie-Absichten der Malerei und ihrer konstitutiven Elemente, zur inneren Logik der Malerei selbst gehört. Ursprünglich ein Schock, bedeutete aber die Krise der Repräsentation und das proklamierte Ende der Malerei, eben weil sie aus Befreiungsbewegungen der einzelnen malerischen Elemente (wie Farbe, Fläche, Form, Faktur) entstanden, für die Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt eine enorme Befreiung. Die Kunst des 20. Jahrhunderts mußte sich gleichsam vom Ballast der vorhergehenden Künste und des 19. Jahrhunderts lossagen. So entstanden Objektkunst, Medienkunst, Ereigniskunst, Raumkunst in allen Spielarten als ureigenste Kunstformen des 20. Jahrhunderts.

Der Verabsolutierung von Farbe und Form, deren Autonomie und Befreiung folgte diejenige der Fläche und Faktur. Auf die „leeren Flecken und Stellen“ des 19. Jahrhunderts (Impressionismus, Neoimpressionismus) folgten die leeren Leinwände und Flächen zur Mitte des 20. Jahrhunderts, die Faszination der Leere, und schließlich die leeren Rahmen und

Räume. Das historische Tafelbild wurde ausgedünnt. Nur mehr Spuren malerischer Tätigkeiten, einzelne Elemente und Methoden blieben. Blank, leer, rein, abstrakt wurden zu Synonymen. Blanke Leinwände, fast leere, absolut reine Bilder wurden zu Idealen des 20. Jahrhunderts, und natürlich auch das Gegenteil, die schmutzigen, mit Farbe und Gegenständen vollgestopften Gemälde. Auf die fast leere monochrome Leinwand konnten sich wieder Gegenstände setzen. Die reine Farbe wurde zu purem Pigment, zu reinem Material. Als bloßes Material konnte die Farbe auch durch andere farbige Materialien ersetzt werden. Die Freiheit der Farbe befreite nicht nur sie selbst, sondern befreite auch die Fläche. Beide verloren ihre Reinheit und Identität – andere Farben und andere Materialien konnten die „Leerstelle“ der Leinwand besetzen: Jute, Eisen, Blech, Kupfer, Aluminium, Fell, Latex, Tuch, Glas, Schwefel etc. Das Materialdenken zog in den 50er Jahren in die bildenden Künste dominierend ein. Materialbilder und Materialmalerei dominierten die zweite Jahrhunderthälfte ebenso wie Farb- und Formbilder die erste. Zur zweiten Dominante wurde dann die der Transzendenz entspringende Immaterialisierung, die Dematerialisierung, die Medien(kunst).

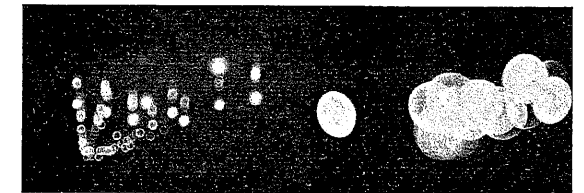
Die Entmaterialisierungstendenzen der Malerei, egal ob die europäische Form (Klein, Manzoni usw.) oder die amerikanische Form (Rothko, Reinhardt usw.), gebaren die Konzept-Kunst, bei der eben die Idee zum Material wurde, bei der das Modell Sprache das Modell Materie ersetzte. Die Entmaterialisierungstendenzen begünstigten auch die Produktion wie Rezeption der Techno-Künste Fotografie, Film, Video, so daß in den 60er Jahren – in Verbindung mit Konzeptkunst –



Joseph Kosuth, Glass One and Three, 1965

eine neue Form Medienkunst entstand bzw. in den Mittelpunkt rückte. Konzeptkunst und Medienkunst bildeten mehr als ein Jahrzehnt gleichsam eine Barriere gegenüber dem Bild. In den 70er Jahren lebte die Malerei hauptsächlich nur auf textueller, medialer oder minimaler Ebene fort. Das Tafelbild wurde insofern entmündigt, als es einer rigiden Selbstreflexion und Selbstreferenz unterworfen und alle seine Mechanismen, von der Wahrnehmung über die räumliche und kulturelle Kontextualisierung bis zur Vermarktung, thematisiert wurden. Befreites Bild, Ausstieg aus dem Bild, Malerei ohne Bild, Verzicht auf das Bild hießen die Stationen der Selbstauflösung des Bildes. Diese Selbstreferenz konnte als künstlerisches Erzeugungsschema in der Konzept- und Medienkunst erstmals die externe Referenzbeziehung (auf die Gegenstandswelt) und die interne Referenzbeziehung (auf die psychische Innenwelt) gleichermaßen ersetzen. Eigenwert des Materials und Referenzlosigkeit der Immaterialien waren hierbei als Strategien von entscheidender Bedeutung. Damit wurde der Operationsbereich der Malerei nicht nur im Bereich der Materialien, sondern auch im Bereich der Produktionsmethoden deutlich überschritten. So wie die Farbe durch Materialien und Immaterialien erweitert wurde, so wurde auch die Hand des Künstlers durch neue technische und mentale Verfahrensweisen erweitert.

8. Das Licht als Medium der Malerei

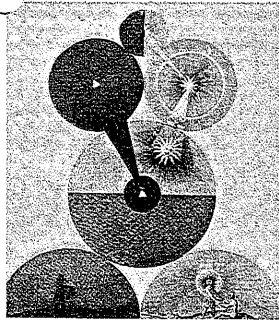


Man Ray, aus: „Minotaure“ Nr. 10, 1937

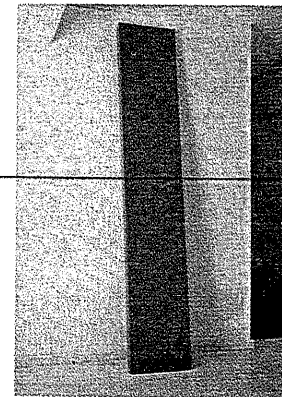
In der surrealistischen Zeitschrift „Minotaure“ Nr. 10 erschien 1937 ein Essay über „La conscience lumineuse“ (das luminöse Bewußtsein) von Pierre Mabille, der den Versuch der Hermetiker des Mittelalters, den Weg der Elemente durch das Universum, vor allem die Entfaltung des Lichts nachzuzeichnen, wieder aufnimmt und am Beispiel der Kunst von Robert Flud, Man Ray, Yves Tanguy, Salvador Dali und Paolo

Uccello die Möglichkeiten einer onirischen Repräsentation der Dinge statt einer realistischen diskutiert. Die Inkohärenz der Bilder, wie sie im Traum auftauchen, korrespondierte mit der Inkohärenz der Dinge, wie sie im diffusen Lichte erscheinen. Das Licht bildete also die Möglichkeit, die Gegenstände zu neutralisieren, zu verselbständigen, aus gewohnten Konnexionen zu reißen, ihre gewöhnlichen Codes und Bedeutungen zu löschen. Das Licht war also stets schon eine „unbewußte“ Strategie, die Ordnung der Zeichen (das Unbewußte, das Symbolische, das Imaginäre) über die Ordnung der Dinge zu stellen. Das Licht hat also von Anfang an die Bestimmung innegehabt, die Gegenstandserscheinung epiphanisch zu steuern und notfalls die Gegenstände selbst verschwinden zu lassen. Vom Verschwinden der Gegenstände durch das Licht zeugen bereits die impressionistischen Gemälde, die Lichtmalerei Robert Delaunays, wie natürlich auch die zeitgenössische abstrakte Fotografie.

In den Lichtexperimenten der 20er und 30er Jahre, in der Verwandlung von Materialkästen zu Lichtkästen, von Materialreliefs zu Lichtreliefs – von Moholy-Nagy bis Zdenek Pešánek – sind die eigentlichen Grundlagen für die Transformation des Gebrauchs des Lichts in der Kunst zu sehen. Damals wurde begonnen, das Licht nicht mehr mit Farbe darzustellen oder zu thematisieren, sondern durch die neuen Materialien wie Blech, Plexiglas, Aluminium, Spiegel und andere reflektierende Materialien real einzusetzen. Durch die Einbeziehung von realen Lichtkörpern (Glühbirnen, Neon) wurde das Licht als solches Teil des Kunstwerks. Langsam verselbständigte und verabsolutierte sich das Licht von einem Nebeneffekt des materiellen Werkes über Bildwerke, bei denen die materiellen Teile nur mehr Hilfsmittel zur Erzeugung von Lichtspektakeln waren, bis zum Licht als alleiniges Material der bildnerischen Gestaltung. Nach den Phasen Farbe und Licht, Material und Licht wurde das reine Licht selbst (wie die reine Farbe, das reine Material) zum Material. Die Objekte mit Lichteffekten der 20er und 30er Jahre wurden zu Lichtobjekten und Lichtkästen in den 50er und 60er Jahren. Diese Entwicklung erfolgte noch auf der Ebene Material und Licht. Erst die transparente Materie, die transzendete Farbmalerie sowie Entmaterialisierungstendenzen schufen die Grundlagen für



Robert Flud, aus: „Minotaure“ Nr. 10, 1937



John McCracken, Ohne Titel, 1968

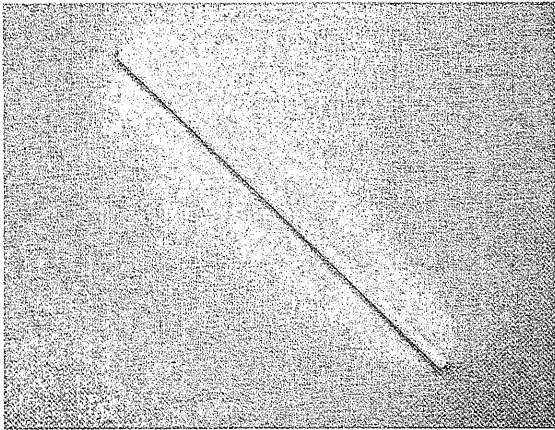
130 Zit. nach: Goepfert und Zero, Frankfurter Kunstverein 1987, S. 34

131 Wolfgang Metzger, Optische Untersuchungen am Ganzfeld, in: Psychologische Forschung, Bd. 13, Berlin 1930, S. 6–54

die Gestaltung mit wirklichem Licht als Material. Das Immaterielle schlechthin wurde schließlich selbst zum Material der Malerei. Diese Entwicklung erfolgte nicht linear, es gab Rückgriffe, die für die ästhetische Entwicklung aber sehr wichtig waren. Die Zero-Bewegung (Uecker, Mack, Piene) und Künstler in ihrem Umfeld, wie Hermann Goepfert, mit ihren reflektorischen Reliefs, mit ihren Metallelementen im Bild, mit ihren Lichtmaschinen haben das Licht zum zentralen Thema und zum zentralen Medium ihrer Kunst gemacht, ohne daß das Licht die völlige Selbständigkeit erlangte. Aber, so schrieb Hermann Goepfert: „Das neue, unmittelbar als Material einsetzbare gestalterische Medium, das Licht, hatte nicht nur Auswirkungen auf das formale Aussehen des Bildwerkes, sondern eröffnete eine bis dahin nicht in dieser Absicht geübte Kunstkategorie.“¹³⁰

Die „Weißen Manifeste“ von Malewitsch bis Fontana, die Vielzahl weißer Bilder von Rauschenberg bis Manzoni (Goepfert, Weißes Strukturbild, 1958; Holweck, Lichtrichtung, 1961; Luther, Entmaterialisierung, 1961; Knoebel, Weiße Konstellation, 1975/86 etc.) haben, wie schon die Titel anzeigen, eine Entmaterialisierung in Richtung weißes Licht vorbereitet. Diese weißen Bilder sollten schon im Lichtfluß vor der Wandfläche schweben, sich auflösen und immateriell werden. Bildfeld und Umfeld tendieren schon zum optischen „Ganzfeld“¹³¹, wo die Kunst von Raum und Zeit eines Turrell (ab 1967) und anderer sich einrichten würde. Turrell nennt in den 80er Jahren seine lichterfüllten Erfahrungsräume „Ganzfeld Pieces“.

Eine andere Form der Mitsprache des Lichtes erlaubten die transparenten, mit hauchdünnen Farbschichten überzogenen Plexiglaskuben von Larry Bell oder die transparenten Fiberglasplatten von John McCracken. Sie stellen „immaterielle“ Objekte dar, auf die sich dann eine andere Generation bei der Gestaltung von Bildern bzw. Räumen mit profiliertem Licht berufen konnte. Die Lichtkästen, die Lichtreliefs, die Lichtwände von Fontana bis Graevenitz, die Bilder mit Neonstäben von François Morellet (1965) sind Vorstufen jener unmittelbaren bildnerischen Arbeit mit Licht von Robert Irwin, Doug Wheeler und James Turrell, welche Ende der 60er Jahre begannen, die Arbeiten von Dan Flavin fortzusetzen.



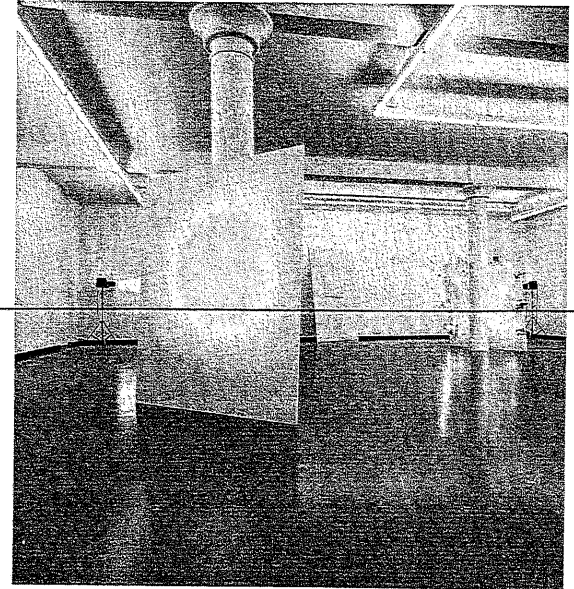
Dan Flavin, Diagonale vom 25. Mai
1963, 1963

Dan Flavin hatte 1961 die ersten „Icons“ gemacht, Bilder, an deren Rändern elektronische Lampen befestigt waren. Hier konnte man schon die Absicht erkennen, das endliche Bildfeld in ein unendliches Umfeld zu verwandeln, die Wand und den Raum mittels des Lichtes einzubeziehen. 1963 begann Flavin die Arbeit mit fluoreszierendem Licht (was nicht Neon ist). War in den Lichtkästen das Licht noch eingefangen, waren in den reflektorischen Werken der Materialien oder immateriellen Maler Licht und Transparenz noch auf der Ebene der Materialien angesiedelt, war hier das Licht frei und konnte sich in den Raum ausbreiten. Alle vier Wände, Boden und Decke wurden Bildfläche. Das reale Licht selbst wurde zum Werk. Diese bei Flavin erreichte Freiheit des Lichts konnte in der Folge wieder etwas zurückgenommen und ausdifferenziert werden. Zum Teil wurde das Licht wieder in Bezug zu transparenten Materialien gesetzt (z. B. Irwin), zum Teil wieder eingefangen und somit dem Bildgedanken näher gebracht (z. B. durch die Lichtprojektionen von Turrell).

Was von den Malern immer gesucht wurde, die absolute Farbe, die Farbe ohne Bindung an Materie, gelang durch Lichtprojektionen.

Giovanni Anselmo, Robert Barry u. a. mit Lichtprojektionen, Maurizio Nannucci, Maurizio Mochetti mit Neon und Lichtstrahlen, sowie Ergebnisse des Avantgardefilms der 70er Jahre haben das Licht als Medium in Verbindung mit Materialien und Technik weiterentwickelt. Nach der Verwendung

des Lichts als Medium in der abstrakten Tradition bzw. in der Nähe des Tafelbild-Gedankens hat in den 80er Jahren eine neue Generation damit begonnen, der ungegenständlichen Lichtkunst eine gegenständliche Lichtkunst entgegenzusetzen (Bertrand Lavier, Paolinis Künstler-Theater, Bill Culbert, Brigitte Kowanz). Dabei ist sie schon der mehrfach festgestellten Dialektik von Auflösung und Rückkehr des Gegenstandes gefolgt. So umfasst heute die Kunst des Lichtes ein großes Spektrum: Formen der Transparenz (Schichten von transparentem Material), Lichtkästen, reine Lichtprojektionen, Lichtbilder, Lichtstrahlen, Laserstrahlen, gegenständliche Lichtobjekte, auf Tafelbilder montierte Lampen und Lichtgegenstände, Lichtinstallationen, Lichtschilde, Lichtwände, in Wände eingelassene Lichtfelder, abstrakte Lichtfotografien, Video, Lichtinstallationen und Computersimulationen von Licht.



Giulio Paolini, Künstlertheater, 1989

V. Das neue Bild

Auch nach Malewitsch und Rodtschenko, nach Duchamp, nach Fontana und Manzoni, nach Reinhardt und Ryman, nach Buren und Flavin bleibt die Malerei bewohnbar.

Die Frage ist nur: wie? Auf Fortschritt und Veränderungen kann immer zumindest zweifach reagiert werden: mit ja oder nein. Die Nein-Sager haben wir negiert, manche Vielleicht-Sager aber registriert. Ob ja oder nein, ob Entwicklung eines neuen Bildbegriffs oder Beharren am alten die richtige Entscheidung war, wird wohl erst die Zukunft weisen. Vom heutigen Standpunkt aus, mehr als hundert Jahre nach dem Beginn der Auflösung des alten Bildes, erscheint es aber legitim, eindeutig für das neue Bild, für das Bild, das unser Jahrhundert geboren und entwickelt hat, einzutreten. Es zu verleugnen, bedeutete Kindesweglegung.

Es geht heute nicht um „die Wahrheit in der Malerei“, sondern um die Realität der Malerei: Material – real – Materialien – Immaterialien. Die Malerei ist nicht tot, sie wurde auch nicht abgelöst und nicht aufgelöst. Sie hat sich aber selbst aufgelöst, sie ist dabei nicht verschwunden, sondern sie hat sich verändert – vom historischen Standpunkt aus fast bis zur Unkenntlichkeit. Selbstauflösung bedeutet nicht Ende, sondern Fortschritt. Nur aus der Perspektive des Archivs der Geschichte, das sich selbst verwaltet, behütet und eine Dynamisierung seiner eigenen Elemente verweigert, bedeutet die Tendenz zur Leere, zum Nichts wirklich nichts. In Wahrheit sind diese Leerphasen der Malerei die Scharniere, die Momente der Ausgliederungsprozesse, die notwendigen Regenerationsphasen, das Atemholen in der Entwicklung der Malerei.

Immer wenn, metaphorisch gesprochen, ein Kasten geleert wird, bevor er mit neuem Material gefüllt wird, gibt es den Zustand der Leere. Bei der puristischen Verabsolutierung dieser Leere wird aber übersehen, daß dies nur ein Übergangsmoment ist, bevor der Kasten sich mit neuem Material füllt. Wenn also der historische Referenzrahmen, das historische Definitionsfeld der Malerei sich entleert, dann nur, weil er im nächsten Moment als anderer wieder erscheint. Die totale Fixierung auf die Leere des Übergangs, auf die leeren Ausgliederungs-Elemente wäre Ideologie. Geschichte funktioniert aber anders, so zeigen wir beides, die Leerglieder des Übergangs und die neu gefüllten Kästen; wir zeigen die Abstraktion, die Entmaterialisation, die Materialisation und die Immaterialisation; wir zeigen die Phasen der Entleerung des Alten und die Fülle bei der Ankunft des Neuen.

Gegen das Geschichtsbild des Verschwindens (aus einer historischen Perspektive) stellen wir ein dynamisiertes Geschichtsbild des Veränderns (das sogar seine eigene Geschichtsauffassung verändern kann). Unser Modell versucht (auf diachrone Weise) zu zeigen, wie die Geschichte der Malerei Elemente eliminiert hat, wie sie bestimmte Elemente isoliert und andere verabsolutiert hat, wie gewisse Elemente an Relevanz gewonnen und andere verloren haben, wie bestimmte Elemente vernachlässigt und bestimmte betont wurden und wie manche Elemente überhaupt ersetzt wurden bzw. total neu dazukamen. Diese Ausstellung bietet eine Reise durch die Geschichte der Malerei auf den Schienen dieser Dialektik. Sie zeigt, wie Elemente sich absplalten und Materialien sich ändern, auflösen, verschwinden und kommen. Sie zeigt das Spiel von Transzendenz und Selbstreferenz. Wie die Transzendenz die Farbe oder das Material als Basis haben kann. Wie die farbliche Transzendenz (Newman) und die materielle Transzendenz (Palermo) zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Sie zeigt, wie Farbflächen (Rothko, Reinhardt) und Farbplatten (Kelly, Stella), scheinbar ähnlich, in Wirklichkeit divergieren. Sie zeigt, wie Monochromie (Klein, Manzoni) und Multimaterialität (Rauschenberg, Rot) rivalisieren. Eine Gruppe von Bildern behauptet, Bild ist Farbe, eine andere, Bild ist Fläche, eine dritte, Bild ist reine glatte Oberfläche, eine vierte behauptet das Bild als Objekt. Schwere Materialbilder und schwerelose Lichtbilder stehen sich gegenüber. Reales Licht und transzendente Materialien verschränken sich. Selbstreferenz und gedämpfter Symbolismus begegnen sich ebenso wie Intransparenz und Luminiszenz. Transparenz und Transzendenz stoßen an eine gemeinsame Grenze des Gegenständlichen, der Materie. Das Thema Farbe stellt die Fläche in Frage. Das Thema Fläche stellt das Bild in Frage. Der Verlust der Bildfläche betont Rahmen und Rand. Die leere Leinwand wird besetzt durch eine Invasion von Materialien und Gegenständen. Holz, Beton, Eisen, Papier, Aluminium, Wachs, Stoff, Sand, Blei, Flaschen, Marmor, Glas, Kupfer, Gummi, Latex und Licht werden zu den neuen Materialien der Malerei, ersetzen die Farbe, die Form, die Leinwand, die Fläche, das Bild. Zu diesen Materialien gibt es alchemische oder rein perzeptuelle physische Zugänge. Aber auch die Ma-

terialien können ersetzt werden – durch die Immaterialien. Ebenso verändern sich die historischen Produktionsbedingungen, -techniken und -methoden. In diesen Transformationen der Materialien, Methoden und Medien, in diesen Transgressionen entfaltet sich der Diskurs der Malerei, überwindet die Malerei nicht nur das Gefängnis des Gegenstandes, sondern auch das Gefängnis ihrer Immanenz. So entstand eine Malerei ohne Farbe und Form. Die Wandlung der Begriffe in der Geschichte der ungegenständlichen Kunst von „abstrakt“ über „absolut“ zu „konkret“ in den 30er Jahren zeigt auch den ambivalenten Wandel der Einstellung der Maler selbst zu ihrem ungegenständlichen Material. Als „abstrakte“ Künstler konnten die Maler nur freie Farbformen auf die Leinwand applizieren, als „konkrete“ Künstler konnten sie bereits konkrete Materialien wie Glasscheiben, Holz, Aluminium statt Leinwand und Farben zu Bildern montieren, die nichts abbildeten und nur sie selbst waren. Kandinskys Satz von 1938, „Man wird niemals die Möglichkeit haben, ohne ‚die Farbe‘ und ohne ‚die Zeichnung‘ ein Bild zu schaffen, aber die Malerei ohne ‚Objekte‘ existiert in unserem Jahrhundert seit mehr als 30 Jahren“¹³² war also schon damals obsolet. Denn bereits 1926 hat Rudolf Blümner in seinem Essay „Licht und Schatten. Zu den wechselnden Lichtbildern von Nikolaus Braun“ eine andere Möglichkeit festgestellt: „Die neue Kunst hat das ‚Bild‘ wieder in der ursprünglichen Bedeutung dieses Worts geschaffen, in der es ‚Gestaltung‘ ist. (...) So geschah es, daß neuere Künstler ‚Gebilde‘ schufen, die man weder unter den alten Begriff des Bildes ordnen noch für Plastiken halten wollte. Und die man also schon darum ablehnte, weil sie in das überlieferte ästhetische Schema nicht paßten. Für die meisten Menschen war es umso schwerer zu erkennen, als sich sogar schon gegen Kandinskys absolute Malerei der Vorwurf gerichtet hatte, es seien keine ‚Bilder‘. Sehr ernst war der Vorwurf nicht gemeint, da man in der absoluten Malerei nur darum keine Bilder sehen wollte, weil das ‚Bild‘ schon längst die weitere Einschränkung auf den Begriff des ‚Abbildes‘ erhalten hatte. Inzwischen haben die Menschen gelernt, auch in der absoluten Malerei ein Bild zu erkennen (bis sie einsehen werden, daß gerade das nicht-abbildende Bild dem Begriff der Gestaltung, der Schöpfung näherkommt). Und so

132 Wassily Kandinsky, *L'Art Concret*, in: *XXe Siècle*, Nr. 1, Paris 1939, zit. nach: Max Bill, Einführung, in: Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Aufl., Bern 1965, S. 14

richtet sich denn der Vorwurf ausschließlich gegen jene Gebilde, wie sie zuerst etwa Schwitters und andere geschaffen haben, die aus verschiedenen Materialien innerhalb eines Rahmens gefügten Kompositionen.“¹³³ Seit mehr als 60 Jahren gibt es Bilder ohne Farbe und Gemälde als Objekte. Man hat es nur kaum wahrgenommen. Diese Bilder ohne Farbe (Materialmalerei), diese Bilder ohne Material (immaterielle Malerei, z. B. Licht), diese Bilder ohne Bild (z. B. Konzepte) haben eine gewisse Konstante. Sie bezeugen das Absterben des Abbildes, den Aufstieg des selbstständigen Gebildes. Diese Bilder kennen im Prinzip keine Darstellung und keine Repräsentation, keine Simulation und keine Substitution.

Die Farbe als pures und bloßes Material hat dazu geführt, daß die „Farbe als Ursprung der Malerei“ (Malewitsch) und als Altar des 19. Jahrhunderts durch das objektuale Material ausgetauscht werden konnte. Die Revolution der Farbe, die alle Unabhängigkeitsstrategien der modernen Kunst aufgelöst hat, hat schließlich zur Enthronung der Farbe geführt. Im neuen Bildbegriff ist der Ursprung der Malerei das Material, sei es Wachs, Watte, Filz, Schwefel, Sand, Holz, Farbe, Wolle, Blech, Blei, Eisen, Marmor, Glas, Papier, Stoff oder immaterielle Medien. Dieser neue Bildbegriff, der weder Figur noch Form, weder Farbe noch Fläche, weder Geometrie noch Gestisches betont, da dies Kategorien der (internen oder externen) Abbildung und Referenzialität sind, welche die Moderne durch Selbstreferenz ersetzte, hat aber mit der Materialität auch die Immaterialität inthronisiert, das heißt die Wand, die Kontextualität, die Entgrenzung, die Konzeptualisierung, die Idee, das reine Licht, das Lichtbild. Die Verabsolutierung des Materials hat zum Ende seines Primats geführt und die Immaterialität geboren.

Das historische Bild, primär als Abbild verstanden, wurde so zum autonomen Gebilde, das nichts substituiert. Kein Substitut, kein Surrogat, keine Maske, nur Präsenz oder Abwesenheit und Selbstreferenz. Dieses neue Bild als autonomes Gebilde erscheint natürlich in der historischen Sichtweise als Nichtbild. So schwankt der neue Bildbegriff zwischen Bild und Nichtbild, zwischen Nichtbild und Lichtbild, zwischen Licht- und Materialbild, zwischen Material und Immaterialität.

133 Rudolf Blümner, *Licht und Schatten*, in: *Der Sturm*, Berlin Dezember 1926, S. 129